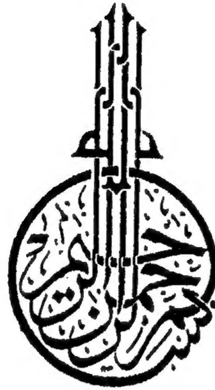
الدكتور محمود البستاني

الاسلام والفن





الطبعة الأولى
١٤١٣ هـ ـ ١٩٩٢ م

العنوان : بناية كليو باترا ـ شارع دكّاش ـ حارة حريك ـ بيروت ـ لبنان

(كلمة المجمع)

بسم الله الرحمن الرحيم

فى هذا الكتاب (الاسلام والفن) تُطرح قضية الادب والفن، من خلال وجهة النظر الاسلامية مقارنةً بوجهة النظر الارضية فى مختلف الظواهر المرتبطة بمفهوم الادب وعناصره و تياراته و مناهج دراسته، مضافاً الى الظواهر المرتبطة بالاشكال الفنية الاخرىٰ مثل: النحت والتصوير والموسيقى وغير ذلک من انماط التعبير الفنّى الذي يمتلک الاسلام حيالها تصوّراً خاصاً يختلف عن تصوّرات الارض: من حيث حظره اوتحفّظه أو إباحته لهذا الشكل او ذاک...

و استكمالاً لرصد التصوّر الاسلامي للادب والفن، حاول هذا الكتاب ان يقدّم دراسة تطبيقية تتناول نصوص القرآن والسنّة بحيث يمكن للقارئ ان يستخلص من ذلک المعايير والمبادئ التى عرض لها هذا الكتاب: علماً بانّ مجمع البحوث الاسلامية يعتزم تقديم دراسات اخرىٰ تتناول بنحو مفصّل: تلكم المبادئ والمعايير التى تنتظم فى حقول البلاغة والنقد وتأريخ الادب: بحيث تُعدّ دراساتٍ مفصّلةً لماأجمله كتاب (الاسلام والفن)، آملين من الله تعالى ان يوفّقنا جميعاً لخدمة الاسلام العظيم.

مجمع البحوث الاسلامية

ماهو الفنّ؟

الفنّ- في التجربة البشرية- نمط خاص من التعبير عن حقائق الحياة، فاذا كانت اللغة العلمية او العادية التي نستخدمها في حياتنا اليومية تتميّز بكونها تعبيرا مباشرا عن الحقائق، فان اللغة الفنية تتميز بكونها تعبيرا غير مباشر عنها والفارق بين اللغة المباشرة و غير المباشرة ان الاولى منها تعتمد نقل الحقائق بصورتها الواقعية: كما لوقلنا ان (١ + ٣= ٤) او قلنا ان الماء يتكون من عنصرين، بينا تعتمد لغة الفن عنصر (التخيل) أساسا لها، اى العنصر المتمثل في احداث (علاقة) جديدة بين الحقائق التي تستهدف نقلها الى الآخرين، فأذا اردنا ان نتبيّن- على سبيل المثال -أهمية الانفاق «(في سبيل الله)»، قلنا: ان من ينفق أمواله من أجل الله فسيعوّض بأضعاف ذلك، و حينئذ يكون هذا التعبير (واقعيا) او (عاديا) او (علميا) لكن عندما نقول مع الاية الكريمة (مثل الذين ينفقون أموالهم في سبيل الله كمثل حبّة...) حينئذ يكون هذا التعبير (فنيا)، والفارق بين التعبير الاسبق و هذا التعبير هو اضافة او احداث علاقة جديدة بين (الانفاق) و (الحبة) التي لاعلاقة لها بذلك في الواقع الحسي. والمسوّغ لاحداث هذه العلاقة بينهما هو: تعميق الهدف اوالدلالة في ذهن المتلقي (القارئ، المستمع، المشاهد).

و من البيّن ان بعض المواقف تستدعي أمثلة هذا التعبير بغية تحقيق الهدف المتقدم، بينا لا تستدعي المواقف الاخرى امثلة ذلك، كما لو اردنا تعريف الماء مثلا او اية حقيقة علمية او عادية.

طبيعيا، ان (العلم) قد يحتاج الى عنصر (التخيل) في تعميق دلالا ته ايضا كما لو اردنا ان نوضح للقارئ او نقرب الى ذهنه مثلا مدى احتياج الانسان الى الغذاء لمواصلة حياته: حيث نقوم بعملية (تشبيه) بينه و بين الماكنة المستخدمة في وسيلة النقل من حيث احتياجها الى (الوقود)... بل ان (العلم) قد يستخدم لغة (التخيل) أساسا لبعض قضاياه: كما يلحظ ذلك مثلا في الجهاز المسمّى بـ(العقل الالكتروني)، فهذه التسمية نفسها (فن) مادامت قد استخدمت عنصر (التخيل)، الا ان الفارق بين (الفن) و (العلم) او (اللغة العادية) يكمن في ضخامة و ضآلة النسبة التخيلية من جانب، و في ركون اولهما الى عنصر (ذاتي) والاخر الى عنصر (موضوعي) من جانب

اخر، فتشبيهنا البطل مثلا بانه (صقر) او (اسد) يقوم على عنصر (ذاتي) او (عاطفي) او (وجداني) بينا يقوم تشبيهنا لغذاء الانسان بوقود السيارة على عنصر (موضوعي) لامجال فيه لتدخل انفعالاتنا.

اخيرا، ينبغي لفت الانتباه على ان لغة الفن لا تنحصر في التعبير اللفظي الذى يعتمد الكلمة (المنطوقة) او (المكتوبة) اداة له، بل تجاوز ذلك الى انماط تعبيرية اخرى تعد بمثابة (رمز) للكلمة او (بديل) لها: كما هو الامر بالنسبة الى فنون مختلفة من نحو الرسم، والنحت، و سواهما... والمهم ان لغة (الفن) بكل اشكالها ذات سمة تعبيرية خاصة بها، كما ان لها مسوغاتها المشار اليها، و من ثم دراسة هذه اللغة تظل من الضرورة بمكان كبير، مادمنا نعرف بوضوح ان (الكلمة) او (الرموز) البديلة لها، ينبغى ان (توظف) اساسا من اجل تحقيق المهمة العبادية التي اوكلتها السماء الينا... لكن، بما ان التجربة البشرية (في حقل لغة الفن) قد اقترنت بمفارقات متنوعة: شأنها في ذلك مثل سائر انماط السلوك المنحرف الذى يصدر الكائن الآدمي عنه، حينئذ يتعين على الباحث تقديم وجهة النظر الاسلامية في هذا الميدان: من حيث التعريف بالمادة الفنية، و عناصرها، وما يتصل بها من مشكلات متنوعة يثيرها المعنيون بشؤون الفنّ و هو ما نحاول التوفر عليه في هذه الدراسة.

الفنّ والالتزام

مادام (الفنّ) يوظف أساسا من اجل تحقيق المهمة العبادية، حينئذ يتعين على الباحث الاسلامي تحديد معالم (التوظيف) المذكور، و هوما يطلق عليه ادباء الارض مصطلح (التزام).

ان ظاهرة (الالتزام) في التصور الارضي (ونقصد به: التصور غير الاسلامي) تمتد بجذورها الى العصر الاغريقي، مرورا بالعصر الوسيط، فالعصر الحديث و تبلورها بخاصة في سنواتنا المعاصرة عبر ربط الفن بالموقف الفلسفي العام من الكون والمجتمع والفرد...

بيد ان اتجاهات أرضية متنوعة لا تعنى بقضية (الالتزام) بقدر ماتعنى بالفن من حيث كونه يحقق (امتاعا) جمالياً فحسب بغض النظر عن محتوياته الفكرية، و هو امر قد اقتاد الباحثين منذ القديم الى طرح السؤال التقليدى الذى قد ابتذله الاستخدام و نعني به: السؤال القائل (هل الفن للحياة ام الفن للفن؟).

في تصورنا ان طرح مثل هذا السؤال مخطئ اساسا، فليس من المعقول مثلا ان يختلف اثنان في ان الحياة موظفة للانسان يستثمرها لاشباع حاجاته المختلفة سواء اكان ذلك (فنا) ام (سلاحا ناريا) في ساحة المعركة... من هنا، فان الفن المعاصر تجاوز طرح مثل هذا السؤال لمفروضيته في الذهن.

بيد ان الاختلاف في وجهات النظر (و نقصد بذلك: الاتجاهات غير الاسلامية) تبدأ من صعيد آخر هو: تحديد نمط (الوظيفة) التي يضطلع (الفن) بها، و من ثمّ تحديد نمط (الاشباع) للحاجات، فهناك من الباحثين من يعالج الظاهرة من خلال المعيار الاجتماعي والفردى، فاذا تناول الشاعر اوالقاص مشكلة اقتصادية او سياسية مثلا او اية مشكلة تتصل بالهموم العامة للانسان: يكون (الفن) حينئذ منتسبا لـ(الحياة) اما اذا عولجت من الزاوية الفردية التي تحوم على هموم (الذات)، يكون (الفن) حينئذ منتسبا لـ(الفنّ) وليس للحياة.

وهناك من الباحثين من يعالج الظاهرة من صعيد اخرهو: الحاجات الاولية والحاجات الثانوية، فاذا عالج القاص اوالمسرحي اوالشاعر قضية ذات صلة بحاجات الانسان الرئيسة مثل مشكلة الجوع او المرض او اية حاجة لامناص من اشباعها: كان الفن حينئذ منتسبا لـ(الحياة)، اما

اذا تناولها من زاوية الحاجات الثانوية مثل الحاجة الى الجمال (كما تناول مشاهد الطبيعة). كان الفن حينئذ منتسبا الى (الفن)...

و هناك اتجاه ارضي ثالث لايصطنع امثلة هذه الفوارق بين الحاجات الرئيسية والثانوية او الاجتماعية والفردية بل يجد ان مايصطلح عليه بالحاجة الفردية والثانوية ينبغي ان (تشبع) أيضا: مادامت تمثل (حاجة) من جانب او لمادامت هذه الحاجة تتخذ طابع (الضرورة) من جانب آخر: بخاصة ان شدائد الحياة تتطلب (محطات) للترويح يتوقف الانسان عندها قليلا لمواصلة نشاطه في الحياة...

و هناك اتجاه أرضي رابع لايملك كلمة حاسمة في تحديد الموقف: حيث يجد صعوبة في التمييز بين مستويات الحاجة نظرا لتفاوت الشعوب والاجناس والازمنة في تحديد ذلك ...

وأيا كان الامر، لايعيننا من التصورات الارضية المذكورة الّا كونها قد انتبهت على اهمية (توظيف الفن) و هو امر يتوافق مع الاتجاه الاسلامي في عملية (التوظيف) او (الالتزام). الا ان الفارق بين الاتجاهين (الاسلامي والارضي) يبدأ من تحديد نمط (الالتزام) او الخلفيه الفكرية التي يرتكن اليها...

ان الارضيين (وهم في عزلة عن السماء) لايعون من الحياة الّا كونها مساحة محددة من العمر لاينبغي ان توظف من اجل اشباع الحاجات العابرة للانسان... امّا لماذا وجد الكائن الآدمي، و ماهي مهمته من الحياة، و ما صلة ذلك بالمبدع، وباليوم الآخر... فامر يجهله ادباء الارض تماما، مما يضطرهم الى الصدور عن امثلة الاتجاهات المشار اليها، ولعلّ أقصى وعي يمكن ان يحمله امثال هؤلاء (الملتزمين) المنعزلين عن السماء هوان (يوظف) الفن من اجل الجماهير، الا ان مثل هذا (الالتزام) المرتكن الى خلفيات فلسفية منعزلة عن السماء لايمكن ان تحقق هدفها الانساني مادامت اساسا لا تملك وعيا بحقيقة الانسان والمهمة العبادية التي خلق من أجلها...

***

و مهما يكن، فان الاتجاه الارضي الملتزم بقضية الانسان اذا كان محكوما بالمفارقة التي اشرنا اليها فان الاتجاهات غير الملتزمة تظل محكومة بمفارقات اكبر حجما، بل انها تنحدر بقضايا الانسان الى احط مستوياته، و هو انه يمكن ملاحظته في الاتجاه الذاهب الى ان أهمية الفن تكمن في الصدق العاطفي الذي يصدر الفنان عنه بغض النظر عن العنصر (الاخلاقي) الذى يتوافق او يتنافر مع الصدق المذكور، فالمفروض في الفنان- في تصور هذا الاتجاه- ان يعبّر عن عاطفته بصدق و حرارة حتى لو كانت هذه العاطفة نابغة من حاجات غير مشروعة. والتسويغ الذى يقدمه هذا الاتجاه قائم على جملة من التصورات لا تقرها: حتى الاتجاهات الارضية الاخرى فضلا عن الاتجاه الاسلامي الذى يمتلك تصورا خاصا حيال حاجات الانسان و طرائق اشباعها.

من جملة المسوغات التي يقدمها الاتجاه الارضي المذكور هو: (نسبية) القيم في مجتمعات الانسان حيث تتفاوت هذه القيم من مجتمع لآخر مما يصبح من غير المقبول مطالبة الفنان باصطناع موقف اخلاقي خاصّ مادام كل مجتمع أو فرد: له وجهة نظر معينة من الحياة، حيث ان اصطناع موقف خاص سوف يعرّض الفنان لخسارة كبيرة هي: خسارة لقطاع كبير من القراء الذين لايتساوقون مع وجهة نظره في الحياة.

اسلاميا: (وحتى ارضيا) لايمكن اقرار مثل هذا المسوّغ الذى يقدمه الاتجاه الفني المذكور... ان المتلقي (قارئا ام مستمعا ام مشاهدا) لايكتسب قيمته عند السماء بمجرد كونه (متلقيا) يبحث عن اشباع رغباته بل ان قيمته تحدد بقدر افادته من مبادئ السماء التي رسمتها له، بكلمة جديدة: ان الالتزام الاسلامي في الفنّ لايُعنىٰ بـ(الكم) بقدر مايعنىٰ بـ(الكيف)، بمعنى انه لا يبحث عن الربح والخسارة في (كمّ) القراء بقدر ما يعنىٰ بصياغة (كيفيتهم) اسلاميا... و لعل اشارات النصوص القرآنية الكريمة الى كون اكثر الناس (لايعقلون) (لايفقهون) (لايعلمون) الخ... يفسّر لنا هذا الجانب من الحقيقة... طبيعيا، لايعني هذا ان الكاتب ينبغي ان يزهد بالمتلقي بقدر ما يعني ان وظيفته تتحدد وفقا لمبادئ السماء التي ينبغي ان يصدرعنها في عمله الفني.
ان عمله الفني ينتظمه بعدان:

البعد الاول: هو ان يُعنى الفنان بقارئه عناية بالغة من خلال المهارة التي يتطلبها العمل الفني مراعيا بذلك طرائق الصياغة الفنية التي تحقق عنصر (الاثارة) في القارئ.

اما البعد الاخر: فيترتب على نمط الاستجابة عند القارئ من حيث بناؤه النفسي و هو بناء قد تُطبعه سمة (السواء) بحيث يستجيب للافكار المطروحة في النص، وقد تطبعه سمة (المرض) او (الشذوذ) فينسلخ عنها منصاعا لرغباته الشاذة...

و من الطبيعي حينئذ الّا يعنى الفنان بأمثلة هذا المتلقي الاخير مادام اساسا يصدر عن استجابة منحرفة، و هو امر قد شدد عليه القرآن الكريم حينما رسمه مبدء عاما في عملية التوصيل: سواء اكان هذا التوصيل علميا ام فنيا، حيث خاطب النبي(ص) و مطلق المصطلعين بتوصيل رسالة السماء بقوله تعالى (انك لاتهدى من احببت) (وما اكثر الناس ولوحرصت بمؤمنين) (فلعلك باخع نفسك على آثارهم ان لم يؤمنوا بهذا الحديث اسفا) الخ... حيث تفصح هذه النصوص وسواها عن وجهة النظر الاسلامية حيال المتلقي واسقاطه من الحساب...

والحقّ، ان العناية بالمتلقي و محاولة كسبه- في ضوء الاتجاه الارضي المذكور-يظلّ امرا غير عملي في ميدان التطبيق، اذ ان الفنان سوف يحصر نشاطه في ظواهر محدودة تشترك الانسانية فيها جميعا، مما يقلص من دائرة (الكم) الذى يعنى به، و هو امر يتنافى اساسا مع المسوغ الذى يقدمه في هذا الصدد، هذا فضلا عن ان اصحاب هذا الاتجاه لم يلتزموا عمليا بمبادئهم حيث نجدهم يتناولون

ظواهر مختلفة تتسم بطابع (النسبية) التي يرفضونها.

ولعل الاتجاه الاشد خطورة ضمن هذا المذهب الرافض للالتزام، هو: الاتجاه الذاهب الى ان (الصدق العاطفي) يفرض على الفنان معالجة الظواهر: حتى لو كانت غير مقبولة اجتماعيا: اى انه على العكس تماما من الاتجاه القائل بنسبية الاخلاف فيما انتهينا توامن الاشارة اليه... انه اتجاه ذاهب الى ان وظيفة الفنان تفرض عليه معالجة الجانب السلبي من السلوك ليس بهدف تعديله بل بصفته (واقعا) لامناص من الصدور عنه، و قد نشط هذا الاتجاه منذ القرن الماضي على يد بعض القصصين والنقاد في زحمة اكتشاف بعض الحقائق البيولوجية في حياة الانسان، كما تبلور بوضوح في القرن الحالي بعد ظهور مدرسة التحليل النفسي وتأكيد بعض اصحابها على الحياةاللاشعورية للانسان والمبالغة في اكسابها مدى كبيرا من الخطورة: بخاصة الميول الجنسية والعدوانية...

ان المفارقة التي ينطوى عليها هذا لاتجاه تكمن في تسويغه لـلحظات الضعف أو الخطأ الذى يصدر الانسان عنه، فالسرقة مثلا أوالعمل الجنسي غير المشروع أو العربدة الخ تظل- في تصور هذا الاتجاه- عملا مشروعا مادام البناء النفسي للشخصية محكوما بالطابع الفطرى أوالبيئي لها، ومن ثم فان تسجيلها في عمل فني و تسويغها يكسب العمل المذكور صابع النجاح الفني لها.

و مهما يكن، فان هدفنا من هذا العرض العابر للاتجاهات الارضية بنمطيها الملتزم وغير الملتزم، ان يخلص الى تحديد معالم الالتزام الاسلامي و فتراقه من التصورات الارضية، و هي تصورات لحظنا مدى خبطها في تحديد وظيفة الفن، ثم انشطارها الى تيار (ملتزم) ترفده خلفية فلسفية منعزلة عن السماء، وتيّار لايعنى بالفن الآ من خلال كونه وسيلة لاشباع الحس الجمالي الصرف عند الانسان، حيث يكتسب العمل الفني قيمته من خلال البناء العمارى للقصيدة أو المسرحية مثلا، ومن خلال العنصر الصورى فيها، ومن خلال عنصر الايقاع...، ...فهذه الجزئيات او العناصر عند ما تنتظم في شكل فني: تصبح هيكلا هندسياًيبتعث الاثارة عند المتلقي، ويشبع حاجته الى الاحساس بالجمال، يستوى في ذلك ان تكون الافكار (خيّرة ام شريرة) في الشكل الفني المذكور...

طبيعيا، ان هذه الاتجاهات بنمطيهالا تتوافق مع التصور الاسلامي الذى ينطلق في ممارسته للفن من مفهوم عبادى خاص هوان الاشباع الجمالي الصرف لاقيمة له البتة ما لم يقترن بهدف، كما ان الالتزام بهدف ينبغي ان يتحدد وفق مبادئ الاسلام... و هذا يعني ان قضية (الالتزام) في الفن امر مفروض منه، وان السؤال الارضي القائل بأن (هل الفن للحياة ام للفن) لامعنى له في التصور الاسلامي مادام الفنّ (وسائر انماط الممارسات) موظفة من اجل تحقيق المهمة العبادية في الارض.

انماينبغي ان نقرره بحسم هو: ليس السؤال عن (توظيف) الفن، بل ينبغي استبداله بسؤال

آخر هو:

ماهي امكانات (الفن): في تحقيق المهمة العبادية التي خلقتنا السماء من أجلها؟ هل يمتلك (الفن) قدرات توصيلية ذات بال بحيث يحقق تأثيره المطلوب في الاعماق و ماهي نسب ذلك؟ انه من الممكن ان يقلل البعض من أهمية الفن حتى يصل الامر الى تجاهله تماما، كما قد يبالغ في اكسابه أهمية كبيرة حتى انه ليغامر بالقول: الى ان الفن يستطيع ان يغيّر وجه التاريخ مثلا...

ان كلا من النظرتين (اهمال الفن أوالمبالغة في اهميته) قد يشكلان تفريطا وافراطا اذا اخذناهما في نطاق الحياة العامة، لكنهما قد يتسمان بالصواب في ظل بعض الشروط الخاضعة لنسبية الزمان والمكان والجنس و نحو ذلك، بيد ان القول بأن لـ(الفن) أهميته الخاصة (كما اشرنا الى ذلك في الحقل الاول) في تعميق الهدف او الدلالة التي نستهدف توصيلها الى الاخرين...، مثل هذا القول يظل صائبا دون ادنى شك، الّا أن اول ماينبغي طرحه (في الاجابة على اهمية الفنّ) هو: هل ان الفن انما اكتسب اهميته لمجرد كونه يعبّر «بصدق» عن الحقائق الاسلامية مثلا ام لكونه يعبّر عن الحقائق المذكورة وفق لغة خاصة متميزة عن الكلام العلمي اوالعادى؟

لاشك ان مجرد كون الفن (ومنه: الشعر مثلا) قد عبّر عن الحقائق الاسلامية بـ(صدق): هذا وحده كاف في تثمين القصيدة، الا ان القصيدة (في هذه الحالة) لاتختلف عن اى كلام عادى آخر له تأثيره في كسب الجمهور الى الصف الاسلامي: كما لوهتف متظاهر بسقوط الطغاة، او كتب شعار على الجدران، أو كتبت مقالة افتتاحية في احدى الصحف:

فالهتاف والشعار وافتتاحية الصحيفة لا تنطوى على اية خصائص فنية بل انها مجرد تعبير عن واقعة او موقف او حقيقة من حقائق الحياة، والامر نفسه فيما يتصل بالقصيدة التي تعبر عن القضية الاسلامية من دون ان تتوفّر فيها خصائص الفن: على نحو ما نلحظه مثلا في الفية ابن مالك، ومنظومات «السبزوارى» و «الاعسم» وغيرهم ممن شرحوا بعض بعض الحقائق المتصلة بعلوم النحو والفلسفة وآداب المائدة... ففي هذه (المنظومات) تقرير لحقائق لا تملك من الفن الا فضيلة الوزن والقافية، اذ ان هدف الشخصيات المذكورة هو تيسير حفظ هذه الحقائق لسبب واضح هو ان الشعر أيسر حفظا من النثر، والّا فانهم يعرفون قبل غيرهم ان خصائص فن الشعر غائبة تماما عن منظوماتهم، بل انهم أساسا لايعنيهم اى طابع فنّي بقدرما يعنيهم ان يسروا ايصال الحقائق الى ذاكرة الحفّاظ.

ان ادراك مثل هذه الحقائق يدلنا على ان القصيدة الخالية من خصائص الفن لاعلاقة لها بوظيفة الشعر (من حيث كونه فنّا) بل انها تعبير عادى عن القضية الاسلامية، و حينئذ فان تثمينها يقوم (ليس على انها فنّ) بل على انها مجرد كلام لايختلف عن الهتاف والشعار والمقالة الافتتاحية والمنظومة العلمية: طالما تفتقد جميعا أهم عناصر الفن الذى اشرنا الى ان (التخيل العاطفي) هو

المجسد لحقيقته في المقام الاول... و في مثل هذه الحالة لايحق لنا ان نقول: ان للفن اهميته العظيمة في التعبير عن القضية الاسلامية، «لايحق لنا ان نسوق امثلة هذا الحكم نظرا لعدم وجود (الفن) في هذه القصيدة حتى يمكن ان يقال عنها «انها حققت أهمية»»، بل ان اهميتها تنحصر في كونها قد عبّرت بصدق عن القضية الاسلامية... و حينئذ نتساءل: ماهو المسوّغ لان يرهق الشاعر أعصابه في صياغة الوزن والقافية حيث كان بمقدوره ان يصوغ الحقائق بحرية كاملة من خلال النثر دون ان يتقيّد بحواجز الوزن والقافية؟ مع ذلك، لايحق لنا ان نمنع مثل هذا الشاعر (ونحن نطلق هذا الاسم عليه تجوّزا) من كتابة القصيدة المذكورة، كلما في الامر: لانطلق على ماكتبه مصطلح (القصيدة) بل نطلق على ذلك مصطلح (المنظومة)، كما لانطلق على كتابته مصطلح (الفن)، ومن ثم لانقول: ان الفن قد حقق وظيفته الاسلاميه، لاننا لم نواجه (فنّا) بل كلاما عاديا...

من هنا فأن تحديد وجهة نظر اسلامية خاصة حول الفن لايمكن ان ندرجها في نطاق تثمين مثل هذه القصائد، بل اذا اردنا ان نحدد تصورا اسلاميا خاصا حيال الفن: حينئذ ينبغي ان نتجه الى الاشكال التي تحمل خصائص الفن فعلا، و هو امر يمكننا ان نستخلصه من خلال النصوص التطبيقية للفن من نحو نصوص القرآن الكريم ونهج البلاغة، والادعية، والاحاديث الواردة عن اهل البيت(ع): كما اشرنا سابقا.

الفنّ وعناصره

قلنا، ان (الفن) يتميز عن التعبير العلمي او العادى بكونه يعتمد ـ في نقله أوكشفه للحقائق ـ عنصرا خارجيا يمتزج مع الواقع وفق نمط خاص هو احداث علاقة جديدة بين الاشياء، كالعلاقة التي لحظناها بين (الانفاق) و (الحبة التي انبتت سبع سنابل).

ان احداث مثل العلاقة يتضمن مجموعة من العناصر التي تشكل بمجموعها سمة (الفن)، وهي عناصر قد يستقل بعضها عن الآخر حينا وقد تتداخل فيا بينها حينا آخر، والمهم هوان نقف عند هذه العناصر، ونبدأ ذلك باحديث عن عنصر: (التخيّل):

(العنصرالتخيلي)ـكمااشرناـ يُعدّمن اهم عناصرالفن: ان لم يكن العصب الرئيسي فيها، ويقصد به ـ كما هو واضح ـ ما يقابل عنصر (الواقع) بالنحو الذى تقدّم تفصيل الكلام فيه في الحقل الاول، الا اننا هنا نستهدف عرض هذا العنصر من خلال خصائصه التي ينبغي ان يستخدمها الكاتب وفق المبادى ألاسلامية لها.

ان تصورات الارضيين (أى الكتّاب المنعزلين عن السماء) لعنصر (التخيّل) لاتحدد في معايير خاصة بقدر ماتتجه الى احداث علاقة جديدة من الاشياء تحقق (الا ثارة) للمتلقي: بغض النظر عن كون هذه (العلاقة) خاضعة للامكان أو الاحالة، للواقع أوالوهم، للصدق أو الكذب، بينا يختلف الامر في التصوّر الاسلامي لهذاَ الجانب.

ويمكننا ملاحظة المعايير التي ينبغي ان يستند عنصر (التخيل) لها، من خلال الركون الى (الفن التشريعي)، اى: ان الفنان الاسلامي بمقدوره ان يستند الى نصوص القرآن الكريم واحاديث اهل البيت(ع) في استخلاص المعايير أوالمبادئ الى تحكم عنصر (التخيّل).

ان اول هذه المعايير هو ارتكان عنصر (التخيّل) الى (الواقع) سواء اكان هذا الواقع (حسيا) أم (نفسيا) ام (غيبيا) ...

«فالواقع» ـ وهذا ما يمكن رصده من جوهر معرفتنا بمبادى ألاسلام ـ اما ان يكون (حسيا) يعتمد الحواس المعروفة من بصر وسمع و نحوهما، واما ان يكون ـ(نفسيا) يعتمد طبيعة الاستجابات التي نصدر عنها حيال حقيقة من الحقائق بحيث تنعكس في واقع (نفسي) لاحقيقة له في الخارج،

واما ان يكون (غيبيا) لايخضع لحواسنا بقدر ما يخضع لتصوراتنا الذهنية عنه وهذا من نحو عوالم الغيب التي تحدثنا النصوص الاسلامية عنه، ولعل الاستشهاد بنماذج (تشريعية) ومقابلتها النماذج (الارضية) يلقي مزيدا من الانارة على هذا الجانب من حيث افتراق كلّ من التصورين: الاسلامي والارضي في هذا الصدد.

لقد شبّه احد الشعراء الموروثين احدهم بأنه قد أخاف اهل الشرك ببطولته حتى ان النطف التي لم تخلق بعد قد طبعها(الخوف) من (الشخص) المذكور،ان عنصر (التخيل)في الصورة الشعرية المذكورة، يقوم أساسا على عنصر (وهمي) كاذب لاحقيقة له في كل من الواقع الحسي والنفسي والغيبي...

أما «حسيا» فلا وجود للنطف التي لم تخلق بعد، ...واما نفسيا فلا وجود لعالم النفس عند النطفة حتى يمكن للنطفة أن تستجيب نفسيا... فنحن لوأحدثنا علاقة نفسية بين رجل يتفعل بالفرح الشديد مثلا و بين تجاوب الشجر والشمس والحيطان مع الرجل المذكور: لكانت هذه العلاقة (مقبولة) دون ادنى شك نظرالوجود واقع نفسي هو ان الرجل الذى يغمره فرح كبير يتحسس فعلا بان الشجر والشمس والحيطان تشاركه الفرح... صحيح ان هذه الظواهر لاحقيقة لفرحها في الواقع الطبيعي، الاّ ان لها واقعا في نفسية الرجل المذكور: نظرا لكونه قد خلع احاسيسه عليها وهو امر نحياه جميعا في تجاربنا اليومية... و هذا بعكس النطفة التي لاوجود لها فضلا عن كونها ذات (نفس) تخلع احاسيسها على الاشياء... من هنا يعدّ مثل هذا (التخيل) فاسدا من وجهة النظر الاسلامية نظرا لكونه يعتمد (الوهم) و (الكذب)، وهما من الظواهر المنهيّ عنها اسلاميا: بصفة ان الاسلام يطالبنا بأن نتعامل في سلوكنا مع الواقع وليس مع الوهم...

هنا قد يثار سؤال عن بعض الصور القرآنية أو الصور التشريعية الاخرى التي تبدو وكأنها لاتخضع بدورها الى طابع حسي او نفسي مثل صورة (الحجارة) التي شبّه القرآن الكريم قلب الشخصية اليهودية بها في قوله تع فهي كالحجارة اوا شد قسوة، بصفة ان الحجارة لاغلل قلباً حتى تبتسم بالقساوة اواللبونة. والحق ان الحجارة، وفقاً للمفهوم الاسلامي - تملك قدرات واعية مثل (التسبيح) والخوف من الله وهو امر اوضحته النصوص القرانية ذاتها عند ما عقبت على الصورة المذكورة بان من الحجارة ما تتأثر من خشية الله، وان الوجود بأكمله - ومنه الحجارة طبعا - تمارس عملية التسبيح (وان من شئ الاّ يسبح بحمده ولكن لا تفقهون تسبيحهم)... وهذا يعني ان الصورة ارتكنت الى (الواقع) وليس الى (وهم) كما هو شأن الصورة الشعرية المشار اليها... مضافا الى اننا لو نظرنا الى الحجارة منعزلة عن الوعي المذكور، فأن تشبيه قساوة القلب بها يحمل (واقعا نفسيا) هو: احساس الشخص بأن انعدام الشفقة عند الشخصية اليهودية يتماثل مع الحجارة في فقدانها لسمة الشفقة، اى اننا - بصفتنا اشخاصا واعين -

نتحسس نفسيا وجود صلة بين قساوة اليهودى والحجارة، بينما لاوجود للنطفة حتى تتحسس بوجود مثل هذه الصلة... اذا في الحالتين (حالة وجود الوعي عند الحجارة وحالة فقدانه) هناك (واقع نفسي) عند المتلقي هو: تحسسه بوجود التماثل بين طرفي الصورة (اليهودى والحجارة)...

والامر نفسه يمكننا ان ننقله الى النمط الثالث من (الواقع الاسلامي) ونعني به (واقع الغيب)، فالصور القرآنية التي ترتكن الى الواقع الغيبي تبدو في بعض مظاهرها وكأنها لا ترتكن الى ماهو (حسي) أو (نفسي) مثل التشبيه الوارد عن شجرة الجحيم وكون طلعها (كانه رؤوس الشياطين) فبالرغم من ان «الشياطين» ذات كيان (واقعي) الّا ان الكيان المذكور لم يشاهد (حسيا) لكنه (نفسيا) يخضع الى (الواقع) الذهني بصفة ان المتلقي يملك تصورا ذهنيا عن الشياطين: في صورة (الاشباح) الى نسجها في ذهنه و هو نسيج له (واقع غيبي) مادامت الشخصية الاسلامية مؤمنة بالواقع المذكور، لانه واقع وهمي لاوجود له البتة...

اذا: للمرة الجديدة، ثمة فارق كبير بين عناصر (التخيّل) من النصوص الاسلامية و بين النصوص الارضية من حيث ركون الاولى الى واقع (حسي) او (نفسي) او (غيبي)، وركون الاخيرة الى واقع (وهمي) لااساس له في عالم الحقائق المشار اليها، وهو امر يقتادنا الى ان نكرر- من جديد- ضرورة افادة الفنان الاسلامي من هذا الجانب في استخدامه لعنصر (التخيل) لا لكونه يجسّد حقيقة فنية فحسب بل لكونه ينعكس أساسا علّى سلوك الشخصية الاسلامية أيضا، فالشخصية التي تتغذى على التعامل مع (الوهم) سوف ينعكس غذاؤها (الوهمي) المذكور على البناء النفسي العام لها وهو ما يتنافى مع مبادى ألاسلام التي نحرص على تحقيق أفضل صيغها وفقا للوظيفة العبادية التي خلقنا من أجلها أساسا،... ويمكن -كما اشرنا- للكاتب الاسلامي ان يقوم بعملية استقراء لجميع عناصر (التخيّل) في نصوص التشريع حتى يستخلص منها قاعدة فنية تميزها عن قواعد الفن الارضي حتى يتفرد للاسلام: اتجاهه الفنّي الخاصّ به في هذا الميدان.

التخيّل والصورة

ان عنصر (التخيل) يـأخذ شكلامعينـا من العبارة و تركيبها، بمعنى اننا عندما نحدث (علاقة) بين شيئين انما ننشئ في الواقع مرأى أو مشهدا أوصورة خارجية أو ذهنية: تتكون من طرفين، طرف اول يتضمن الشيُ الذى نخلع عليه (العلاقة الجـديدة) مثل (القلب) الذى نعتزم خلع صفة خاصة عليه، ثم طرف آخر مثـل (الحجر) المتضمن صفة (القساوة) التي اردنا خلعها على القلب، فهناك . اذاً ـ في كل عنصر تخيّلي طرفان يمتزج بعضهما بالآخر لينبثق منهما شئ ثالث جديد لايحمل خصيصة احدهما بل يحمل خصيصة متميزة لها أستقلالها: تماما مثل التركيب الكيمائي لمادتين حيث تنبثق من التركيب مادة ثالثة جديدة...

ان عملية التركيب التخيلي المذكور يطلق عليه (في اللغة الفنية الحـديثة) مصطلح (الصورة)، ولعل المصطلح البلاغـي الموروث الذى يطلق عليـه اسم (البيان) مقابل (المعاني) و (البديع) يجسّد مفهوم (الصورة) التي اشرنا اليهـا: حيث ان كلا من (التشبيـه) و (الاستعارة) و (الكنـاية) وغيرها تجسد مفهوم (الصورة) بمعناها التركيبي المذكور. والحق ان كلا من (المعاني والبيان) يتضمن الكثير من اقسامها عنصر (الصورة) أيضا، الا ان (البيان) تستقل في ذلك.

من هنا نجد ان مصطلح (الصـورة) يظل عنصرا يختزل تلكم التفصيلات التي تتضمنها البلاغة القديمة، ففضلا عـن ان البلاغة القديمة تـمثل مناخا خـاصا لايأتلف مع حيـاتنا المعاصرة (وهـو امر نعالجه في مكـان آخر من هذه الدراسـة)، فأن تفصيلاتهـا المرهقة للأعصـاب من الممكن الاستغناء عنها واستبدالهـا بلغة جديـدة تنسجم (ليس مـع عصر الاقتصاد اللغوى فحسب) بل مع واقع التصور الاسلامي لمفـهوم (البلاغة) التي وصـفـها الامام الصادق(ع) بـأنهـا تعبير عن دلالـة عـميقة بـلـغة مقتصده...

المهم، ان مصطـلح (الصورة) يظل هوالمجسّد ـ كما قـلنا ـ لعـمليـة التركيـب التخيلي... و نظرا لأهمية هذا العنصر وكونه (السمة) المميـزة للغة (الفن) وافتراقها عن لغة (الـعلم) أوالتعبير العادى، ...نظـرا لأهـمـية ذلك ينبـغـي ان نـفردلها حقلا مستـقلا نتحدث من خـلالـه عن عناصر (الصورة) والمعايير التي ينبغي ان تحكمهـا لتكتسب صفـة النجاح الفني: من خلال ركوننا الى جوهر المبادى

ألاسلامية في تصورنا لعمليات الادراك الذهني، و من خلال ركوننا ـ كما كررنا ـ الى النصوص الفنية التي نجدها في نصوص القرآن والحديث.

ان اول ما ينبغي التأكيد عليه هو ان اللجوء لعنصر (الصورة) يظل مجرد (وسيلة) لتعميق الدلالة، لذلك لانجد انفسنا ملزمين بالانسياق حتى مع المفهومات الحديثة للصورة (فضلا عن المفهومات البلاغية لها)، بل ننطلق من الادراك الاسلامي للظواهر حيث (يوظف) كلّ شئ من اجل (الهدف)... لذلك: ليس ثمة معيار خاص لنجاح الصورة الا بقدر ما تحقق عنصر (الا ثارة الفنية) او ما أسميناه بتعميق الدلالة...

ان النقد الادبي المعاصر يمتلك تصورات خاصة عن (الصورة) مثل كونها: تعتمد (البعدالنفسي) بدلا من البعد المادى مثلا، «التشبيه» الذى يتضمن طرفاه بعداً «حسيا» يعدّ ـ في التصور النقدى الحديث ـ ظاهرة بدائية نظرا لان البدائيين تبهرهم المظاهر الحسية ويفتقرون الى ادراك الدلالات المعنوية للشئ، من هنا فان احد طرفي الصورة او كليها اذا بدّل بما هو (نفسي) يجعلها اشد قربا مّن النجاح كما ان (الاستعارة) تعد اشد نجاحا من (التشبيه) لانها تحذف (اداة التشبيه) البدائية، و «الكناية» تعد اشد منها نجاحا لانها تحذف (ليس اداة التشبيه) فحسب بل حتى طرفي الصورة وتتحول الى (رمز) للشئ بدلا من ادراك طرفين محددين له... من هنا أيضا يعد (الرمز) أشد اشكال الصورة نجاحا في العمل الفنى: في تصور النقد الادبي الحديث...

اما اسلاميا، فلا نجد انفسنا ملزمين بهذا التصوّر بقدر ما ينبغي ان نعتمد التصوّر الاسلامي للفن: من خلال الوقوف على لغة القرآن والحديث من جانب والافادة من المعرفة النفسية احديثة من جانب آخر: حيث ان المعرفة الاخيرة تحدد لنا بوضوح ان المهم هو تحقيق عنصر (الا ثارة) بغض النظر عن بدائية الاداة الفنية أو حداثتها، اذ مالفائدة من استخدام (الرموز) فحسب اذا كان استخدامها لايحقق العنصر الا ثارى، كما انه مالفائدة من استخدام (البلاغة الموروثة) اذا كان استخدامها قاصرا عن تحقيق عنصر (الا ثارة) الفنية... الفائدة تتمثل في الركون الى استخدام أية (اداة) فنية لتعميق الدلالة، وهو ما نلحظه بوضوح في لغة الفرآن الكريم بخاصة، حيث نظفر بحصيلة ضخمة من النماذج التي تعتمد اللغة البلاغية حينا ونعتمد اللغة (الرمزية) حينا آخر: حسب ما يستدعيه السياق، وهذا هو المعيار الاسلامي للفن فضلا عن كونه يتسق مع الادراك العقلي السليم للظواهر.

و تأسيسا على ما تقدم، نحاول الآن الوقوف على الاشكال المختلفة لعنصر (الصورة): من خلال الوقوف على النص القرآني الكريم بغية استخلاص المبادئ الفنية لها، والافادة منها في العمل الفني الاسلامي.

ان (الصورة) قد تكون (مفردة) تتألف من ظاهرتين يجمع بينهما لاحداث ظاهرة ثالثة: مثل صورة (الكفار) وتشبيههم بـ(الانعام) (ان هم الا كالانعام)، وقد تكون (متعددة) تتألف من مجموعة (صور) مثل (مثل نوره كمشكاة، المشكاة في مصباح، المصباح في زجاجة، الزجاجة كانها كوكب درى، الخ،... فهنا مجموعة من الصور «المفردة» (النور والمشكاة) (المصباح والزجاجة) (الزجاجة والكوكب الدرى) الخ الّا ان مجموع الصور يؤلف صورة واحدة...

والمهم ان السياق هو الذى يحدد نمط الصورة وكونها مفردة أو متعددة، كمثال الكفّار وتشبيههم بالانعام حيث ان الهدف هو ابراز التماثل بين الطرفين من خلال فقدان التميز بينهما، و حينئذ يكفي اقتناص بعد واحد يشتركان فيه... والامر كذلك بالنسبة لتشبيه الحور مثلا باللؤلؤ أوالياقوت ونحوهما حيث ان الهدف هو ابراز البعد الجمالي للحور... اما حين يستدعى الموقف تفصيلا للشيء فحينئذ يجيء المسوّغ الفني لتعدد الصور مثل الصورة المتعددة للنور، حيث ان ابراز المعطيات المتنوعة للنور وتعدد أبعاده يفرض صورا متعددة، ...والامر كذلك بالنسبة لنماذج اخرى تتعدد صورها مثل قضية (الانفاق) حيث يشبّه النص الانفاق بالحبة، الحبة تنبت سبع سنابل، السنبلة تحمل مائة حبة، ومثل تشبيه قساوة اليهودى بالحجر، وانه اشد قسوة، وان الحجر تتفجر منه الانهار، الخ.. فالانفاق بصفته يستتبع تعويضا دنيويا واخرويا من حيث مضاعفة ذلك، فان المضاعفة حينئذ تستدعي صورا متعدده تتناسب مع عملية المضاعفة...

اذا: السياق أو الموقف هو الذى يحدد نمط الصورة سواء اكانت مفردة ام متعددة وسواء اكانت متداخلة أو متتابعة او غير ذلك من اشكال التركيب الصورى الذى فصلّنا الحديث عن مستوياته في الحقل الاخير من هذه الدراسة، ونعني به الحقل المتصل بالفن التشريعي، حيث يحسن بالفنان الاسلامي: الوقوف على المستويات المذكورة للافادة منها في كتابة الفنّ الاسلامي الملتزم، وجعلها مبادئ ومعايير عامة لعنصر الصورة وطرائف صياغتها...

***

ان عنصر (الصورة) بنحوها المتقدم: يستخدم عادة في العمل الشعرى أو الخاطرة ونحوهما و تضؤل نسبته أو تنعدم في الاعمال القصصية والمسرحية: حيث يعوض عنها بعنصر مباشر هو مايمكن تسميته باللقطة، أو المرأى، اوالمشهد، ...والفارق بين الصورة غيرالمباشرة وبين الصورة المباشرة هي ان الاولى تعتمد عنصر الاحداث لعلاقة جديدة بين الاشياء مثل (العلاقة بين الحوروللؤلؤ)، اما الصورة المباشرة فهي تتحدث عن الواقع مباشرة، دون احداث علاقة بين اطرافه، فعندما يتحدث النص القرآني عن اقوام نوح(ع) والى انهم يضعون أصابعهم في آذانهم ويضعون ثيابهم على وجوههم عندما يواجهون نوحا، ...هذه الصوّرة (وضع الثياب على الوجه والاصابع في الاذان) لا تقوم باحداث اية علاقة جديدة بين مفردات الواقع، بل تنقل مفرداته بصورتها الواقعية... والمهم، ان نمط

الشكل الفني من جانب (القصيدة، القصة الخ)، ونمط الموقف يفرض نمط صياغة الصورة وكونها (رمزا) للواقع أوتعبيرا مباشرا عنه، في وصف جنة السابقين سورة (الواقعة) مثلا نجد ان الصورة بنمطيها المباشر و غير المباشر تأخذ صياغتها وفقا لمتطلبات الموقف، حيث يجئ وصف السرر وكونها موضـونة،والشرب من خلال الاباريق والكؤوس والاكواب وغير ذلك،ويجئ وصفه مباشرانظرا لكون (الواقع) كذلك ، الا ان النص ما ان يصل الى (الحور) حتى يتجه الى عنصر (الصورة غير المباشرة) فيصوغ (تشبيهاً)بينها وبين اللؤلؤ المكنون: نظرالما يتطلبه الموقف من صياغة (رمز) لا (واقع حسي) للحور، فثمة قيمة اخلاقية لا تسمح للمتلقي بان يتعامل مع عنصر (الجنس) بنفس التعامل) مع عنصر (الطبيعة) لان الاخير موضع تعامل الجميع، بينا الاول موضع تعامل خاص ينحصر في الحياة الزوجية الخاصة: حيث يتطلب الموقف عدم الوصف المباشرمن جانب (وهوالمسوغ الفني للرمز) وعدم تفصيلات ذلك من جانب اخر (وهو المسوغ الفني لكون الرمز يأخذ شكل الصورة المفردة وليس الصورة المتعددة)...

و ايا كان، فان (الصورة) بعامة تظل أداة من أدوات (الفن) المرتبطة بعنصر (التخيل)، الادهي : احداث علاقة جديدةبين مفردات الواقع ... وبالرغم من ان هناك اشكالا او أدوات اخرى ترتبط بعنصر (التخيل) فيا نتحدث عنها عند معالجتنا الاشكال الفن (مسرحية، قصة، خطبة، خاطرة الخ)، الا ان هدفنا هنا هوتبيين (عناصر) الفن العامة: حيث يجئ (التخيل) في مقدمتها، و حيث تجئ العناصر الاخرى متممة لماهية (الفن) من حيث عناصره،ومنه عنصر:

العنصر العاطفي

يقصدبـ (العاطفة) مايقابل (الفكر)، فالا دراك البشرى يقوم على العنصرين المذكورين أساسا، كلّ مافي الامر ان النسبة العاطفية ينبغي ان تأخذ حجما صغيرا من مساحة الاستجابة البشرية للأشياء، فاذا تلقينا نبأ سعيدا أو مؤلما مثلا ينبغي الاّ نسمح للبعد العاطفي ان يسيطرعلى استجابتنا وفقاً للآية الكريمة التي تطالب بالاّ نأسى على مافاتنا ولانفرح بما أتانا...

طبيعيا، ان العنصر (العاطفي) يفرض ضرورته في موقف: مثل عاطفة الابوة والامومة والبنوة ونحوها، حتى ان الامّ - على سبيل المثال - لولم تتضخم عاطفتها حيال طفلها لما امكن ان تتحمل متاعبه... بيد ان ذلك كلـــه - وفقا للتصور الاسلامي - ينبغي الايتجاوز المنحني المتوسط للتعامل، فالمشرّع الاسلامي يطالب الابوين مثلا الا يضخموا عواطفهم حيال الاولاد اذا لم يفلحوا في تعديل سلوكهم: مطالبا اياهم ان يكلوا امرهم الى الواقع(...)ان مثل هذه المطالبة بتوكيل امر الاولاد الى الله ولفت نظر الابوين الى ان سلوك اولادهم لولم يكن مرضيّا عندالله فلاحاجة الى القلق حيالهم: واذا كانوا مرشحين الى ان يصبحوا اسوياء ذات يوم فان امرهم موكول الى الله... ففي الحالتين يطالب الشرع الاسلامي الابوين بعدم تصعيد عاطفتها حيال الاولاد: مع انّهم اشد المنبهات اثارة لديهم...

لقد طالب الله ابراهيم بأن يتخلى عن ابيه، وطالبا نوحا بان يتخلى عن ابنه وان يتجها بمحبتها الى الله بدلا من الابن والأب...، وهذا يعني ان التصعيد العاطفي بنمطيه: المشروع وغيرالمشروع محظور في التصوّر الاسلامي لعنصر (العاطفة)، بل اشد المواقف اثارة وهو فقدان القريب ابا ام ابنا مثلا: يطالب المشرع الاسلامي بعدم شقّ الجيب وخمش الوجه وحتى بعدم مجرّد ضرب اليد على الجسم مثلا عند المصيبة، وهو امر يكشف بوضوح ان المبالغة العاطفية امر - كما اشرنا - محظور عندالمشرع الاسلامي...

اذا ادركنا هذه الحقيقة: عندئذ يمكننا ان نتعرّف حقيقة الاستجابة العاطفية حيال اشد المواقف اثارة... اما لونقلنا الحقيقة الى الاستجابات العادية للأشياء لأمكننا ملاحظة ان الحظر العاطفي يأخذ شكلا حادا عند المشرع الاسلامي، فهو يمنع الغضب، والغيبة، والعدوان عموما بصفتها تعبيرات عاطفية... كما يطالب بالعفو والاحسان والانفاق ونحوها من الاستجابات التي

تكظم الانفعال... كل اولئك يكشف لنا ان (التعبير العاطفي) اذا اكتسب سمة المبالغة يظل مطبوعا بالحظر، و من ثم يظل مطبوعا ـ في اللغة النفسية ـ بسمة المرض أوالشذوذ... واذا كان الامر كذلك، حينئذ فان نقل هذه الحقيقة الى (العمل الفني) لابد ان تأخذ نفس السمة المحظورة بصفة ان الفن احد اشكال الاستجابة البشرية حيال الاشياء... بيد ان ثمة فرقا بين مطلق التعبير العاطفي ـ كما قلنا ـ وبين المبالغة فيه، فالعاطفة ـ مادامت تشكل احد وجهي الاستجابة (الفكر والعاطفة) حينئذ لابد ان تأخذ نصيبها من العمل الفني أيضا: مع ملاحظة ان أدواته من (تخيّل) و (ايقاع) ونحوهما تساهم في التصعيد العاطفي: الا انه في نطاق محدد...، وبكلمة جديدة: اذا كان المشرع الاسلامي يسمح ـ على سبيل المثال ـ بالتصعيد العاطفي في مواقف خاصة مثل عاطفة الام حيال طفلها الصغير، أوعاطفة الجندى في ساحة المعركة، أو عاطفة الشخص حيال قريبه، فان (العمل الفني) يعدّ واحدا من هذه المواقف التي يتصاعد من خلاله العنصر العاطفي لاحداثه اثارة خاصة عند المتلقي... فنقل الفنان لاحد مشاهد الطبيعة الجميلة، أولاحدى المعارك العسكرية، أو التثمين لاحدى شخصيات المعصومين(ع) مثلا: عند ما يقترن بالتصعيد العاطفي لها، حينئذ يكتسب صفة المشروعية دون ادنى شك، لأن التصعيد المذكور يجعل التواصل مع الله تعالى من خلال مشاهد الطبيعة أوالمعارك الاسلامية أو شخصيات المعصومين(ع) اشد حجما من الاستجابة العادية... و ثمة فرق بين التصعيد العاطفي وبين المبالغة أو التورّم، فالاول تفرضه حقائق الواقع والاخر يتسبّب عن شذوذ أومرض: كما قلنا.

في ضوء ماتقدم، يمكن القول بأن مايميز العمل الفني عن غيره هو تصعيد (العنصر العاطفي) فيه دون الوقوع في المبالغة، الا ان هذا التصعيد لايطبع كلّ الاشكال الفنية بل بعضها بخاصة: القصيدة بل احد اشكالها فحسب وهو مايطلق عليه اسم (القصيدة الغنائية)، ومثلها (الخطبة): حيث يتطلب الموقف تحريك الجمهور واستثارة عواطفه...، كما ان القصيدة الغنائية بصفتها تعبيرا عن حالة انفعالية لكاتبها لابد ان تطبع بالسمة العاطفية... واما الاشكال التعبيرية الاخرى من قصة ومسرحية ونحوهما فان العنصر العاطفي يضمر فيها وقد ينعدم أحيانا... ولكن من الممكن ان يتصاعد فيها العنصر العاطفي أيضا تبعا لمتطلبات الموقف.

بعامة، ان العنصر العاطفي يشكل واحدا من شطرى العملية الفنية (التخيّل، العاطفة) حتى انه لايكاد ينفصم احدهما عن الآخر، فنحن عندما نصف بطلا عسكريا مثلا بانه يهدر كالعاصفة في ساحة المعركة انما نصدر عن عنصرى (التخيل والعاطفة)، اما عنصر التخيل فيتمثل في احداث علاقة بين البطل والعاصفة من خلال اداة التشبيه، واما عنصر (العاطفة) فيتمثل في كوننا قد انفعلنا حيال البطل حتى تصاعد انفعالنا الى درجة التداعي الى العاصفة واستحضارها في الواقع النفسي لها بل يمكن القول بان (التخيل) هوالشكل الخارجي للفن، وان (العاطفة) هي الشكل

الداخلي لـه، وبكلمة جديدة يمكن ان نستعير لغة خاصة فنقول ان (الفن) يقوم على (التخيّل العاطفي) للأشياء، كلّ ما في الامر ان (التخيّل) ينبغي ان يتسم بصفة الواقع النفسي أوالحسي أوالغيبي، ـ كما تقدمت الاشارة في حقل سابق ـ والى ان (العاطفة) ينبغي ان تضبطها سمة (العقل)، بمعنى انه ينبغي الاّ تطبعها سمة (المبالغة) كما قلنا: انطلاقا من التصوّر الاسلامي لعنصر (العاطفة) حيث تحدثنا ـ قبل صفحات ـ عن مستوياته التي ينبغي ان يصدر الكاتب الاسلامي عنها... وفي تصورنا ان مستوى التعبير العاطفي ونسبة استخدامه يمكن ان نستخلصها من التوصيات والنصوص الفنية (القرآن الكريم، النهج، الخ) اما التوصيات فتحدد لنا (مستوى) العاطفة، واما النصوص الفنية فتحدد الدرجة اوالنسبة العاطفية، ...فلو قدّر لنا أن نتأمل اية سورة قرآنية كريمة (عدا البعض الذى تتضخم او تضمر فيه النسبة) لامكننا القول بان النسبة تأخذ حجما صغيرا من مساحة السورة بحيث لا تصل ـ في حالة تصاعدها ـ الى درجة التكافؤ بينها وبين العنصر المباشر أوالفكر... وهنا ينبغي لفت النظر الى الفارقية بين النص القرآني الكريم وبين مطلق التعبير الفني البشرى، فالنّص القرآني بصفته كلام الله تعالى والى انه تعالى (منزّه) عن التجسيم: حينئذ لا يمكن ان نتحدث عنه من خلال المعايير البشرية بل نستهدف الذهاب الى ان الله تعالى (يراعي) الاستجابة البشرية فيصاغ النص وفقا لنسبة معينة من العنصر العاطفي الذى يستجيب القارئ حياله،... ولذلك عند ما نقول: ان (العنصر العاطفي) في النص القرآني يحتل نسبة صغيرة من مساحة النص، انما يقصد بذلك: العنصر المتصل بانفعال الاشخاص حيال احد المنبهات التي يعرضها النص... وبكلمة اخرى، ينبغي ان نضع فارقا بين النص الفني الذى يأخذ استجابة الجمهور في الاعتبار فيخاطبهم بقدر عقولهم (فكرا وعاطفة)، و بين النص الفني الذى يصدر عن كاتبه: وذلك مثل القصيدة الغنائية، فهذه القصيدة (تعبير عاطفي) عن صاحبها، اى ان صاحبها ينفعل باحد المواقف فيترجم انفعاله الى قصيدة... وامّا القصيدة (الموضوعية) فلا تعبّر عن (انفعال) صاحبها بل ان صاحبها يحاول أو يصوغ قصيدته وفقا لانفعالات (الآخرين)، أى انه يصوغها وفقا لمعرفته بقوانين أو مبادئ الاستجابة البشرية للأشياء،... وهذا مايطبع النص القرآني الكريم الذى يخاطب المتلقي وفق نسبة صغيرة من العواطف التي يصدر البشر عنها: بحيث يمكن القول ـ في نهاية المطاف ـ الى ان العنصر العاطفي يظل ـ في المنحنى المتوسط ـ بمثابة الملح للطعام أوالماء للنبت: مع مراعاة المواقف المختلفة التي تتصاعد أوتتضاءل النسب العاطفية فيها: تبعا للمتطلبات التي تحدد ذلك، بالنحو الذى تقدم الحديث عنه.

***

ان كلا من عنصرى (العاطفة) و (التخيّل)، اذا كانا يجسدان وجهي عملية (الفن): فلانهما ـ من جانب ـ يمكن ان يتحدا في عملية واحدة حيث قلنا بان العاطفة هي البطانة الداخلية

للعمـل الفني وان التـخيّل هو مظـهره الخارجـي المتمثل في عنصر (الصـورة)... كما انهما ـمن جانب آخر ـ يمكن ان ينفصلا: كما لـو عبّرنا انفعالـيا عن احد المواقف دون ان نرتكن الى عنصر (الصورة) مثلا، حيث يظل الانفعال أوالعاطفة هوالبطانة العامّة للعمل الفنّي...

والحقّ، ان (العاطفـة) من النادر ان تستـقل في عمل فني بقـدر ما تتوسل بادوات اخرى مثل (التخيّل) الذى اوضحناصلته بالعنصر العاطفـي، ومثله: ادوات اخرى يجيئ في مقدمتها عنصر:

العنصر الايقاعي

يقصد بـ (الايقاع): الاصوات التي تنتظم في شكل خاصّ من التعبير بحيث يبتعث الا ثارة والامتاع والاحساس بالجمال عند المستمع... وبكلمة مبتذلة: يقصدبه مايطلق عليه إسم (الموسيقى) في اللغة المألوفة...

ان الايقاع يعدّ من اهم السمات التي تميّز (الفن) عن سواه: من حيث الشكل الخارجي له. ولعل سرّ ذلك مرتبط بطبيعة التركيبية البشرية التي تقوم حركاتها وتعبيراتها على أساس من الانتظام في الحركة الجسمية وفق العبارة المنطوقة .

واذا كان (الفن) قائما على أساس انفعالي أوعاطفي، فان الايقاع يظل واحدا من اشد الاشكال تعبيرا عنه: بصفة ان العاطفة تستثار حينما تواجه (منبها) يلّح على وجدان الشخص أوتركيبته النفسية وهي تركيبية قائمة على اساس(منتظم)في الحركة والنطق: كما اشرنا، ولعل الا ثارة التي تبتعثها اناشيد الحماسة مثلا أو الخطب الخاصّة أوالقراءة المنغّمة والمرتلة: تفسر لنا صلة ذلك بالتركيبة البشرية المشار اليها... من هنا فان النص القرآني الكريم أخذ هذا الجانب الارثي من الشخصية بنظر الاعتبار، حيث تحتشد عباراته بصنوف مختلفة من الايقاع المدهش، كما تحتفظ بنسبة ضخمة جدا من العنصر المذكور الى الدرجة التي تلفت الانتباه، حتى انا لانكاد نمرّ بسورة أو مقطع أو حتى الآية المفردة الا ونجدها ذات طابع ايقاعي خاصّ، وهو أمر يفسّر لنا اهمية هذا العنصر و ضرورته التي لامناص منها في العمل الفنّي...

طبيعيا، ثمة فوارق بين نمطين من الايقاع: أحدهما يتسم بالضرورة الفنية التي أشرنا اليها، بينا يتسم النمط الآخر من الإيقاع بسمة معكوسة تماما: أي الحظر التشريعي له حتى ليصل ذلك الى درجة الحرمة وليس مجرد الكراهة (وهو امر نتحدث عنه مفصلا عند معالجتنا لظاهرة الغناء التي حرّمها المشرع الاسلامي تحريما قاطعا)...

المهم: ان النمط المتسم بالضرورة الفنية يمكن- في ضوء النصوص الفنية التشريعية- استخلاص مبادئه أو اشكاله متمثلة في: جرس العبارة: التجانس، التوازن.

ونقصد بـ(الجرس): طبيعة الحروف التي تنتظم في كلمة (بما انها منطوقة) وتأخذ سياقا خاصا

في مجموع الكلمات، ... ونقصد بـ(التجانس) تماثل الاصوات بين المجموع المشار اليه، اى تماثل صوت الكلمة الواحدة مع: الاخرى،... واما (التوازن) فنقصد به خضوع الاصوات لنظام صوتي متكرر موحّد مثل أوزان الشعر، ومثل العبارة الخاضعة لنمط موزون... وهناك نمط رابع من (الايقاع) يطلق عليه ـ في اللغة الفنية ـ اسم (الايقاع الداخلي) ويقصد به تجانس الاصوات مع دلالة العبارة...

ان هذه الاشكال الاربعة من (الايقاع) يمكن استخلاصها بوضوح من النّص القرآني الكريم والنصوص الواردة عن النبيّ(ص) وأهل بيته(ع)، ومن ثم: يمكن الافادة منها في استخلاص مبادئ عامّة في التصوّر الاسلامي لظاهرة (الايقاع) واستثمار ذلك في العمل الفنّي الاسلامي.

ان مانستهدفه ـ في الحديث عن الايقاع ـ هو: الافادة من العنصر المذكور في اكساب العمل الفني بعدا جماليا يساهم في شدّ المتلقي نحو هذا العمل: كلّ ما في الأمر ان استخدام هذا العنصر ينبغي أن يتّم وفقا للمزاج الذى يطبع عصر الفنان...

فالسجع ـ على سبيل المثال ـ لايأتلف مع الحياة المعاصرة التي هجرت ذلك التراث المسجوع الذى افرزته القرون الغابرة مطبوعا بسمة التكلف: وهي سمة فرضها انغلاق التيار الثقافي عصرئذ على الضد من العصر الحديث الذى ألف مختلف التيارات مماجعله يؤثر التلقائية والسهولة والوضوح بدلا من التكلف والالتواء...

ان الكاتب الحديث قد يلجأ الى العبارة المسجوعة الا ان ذلك يتم في موقع أو موقعين من مساحة النّص مثلا، مع انسيابية ملحوظة واحكام في العبارة... هذه الانسيابية ذاتها تنسحب على الاشكال والمستويات الايقاعية الاخرى من حيث (جرس) الكلمة و (تجانس) الاصوات و (توازن) الجمل أوالتعديلات أو الاسطر الشعرية...

المهم، ان مراعاة المناخ الثقافي تفرض على الفنان الاسلامي ان ينتخب من الايقاع، ما يتوافق مع المناخ المذكور، وهو امر لعله يفسر لنا سرّ التنوع والتفاوت الملحوظين في النصوص التشريعية: ـ في مقدمتها نصوص القرآن الكريم ـ حيث لاينحصر عنصر الايقاع في عبارات مسجوعة، أو مرسلة بل يرواح بينها حينا، ويؤثر احدهما على الآخر حينا آخر: حسب ما يقتضيه السياق، فضلا عن ان التنوع في ذلك: يدع كل عصريت يتجاذب فنيا مع النوع الايقاعي الملائم له.

واذا كان الايقاع المتصل بما اسميناه بـ(التوازن) يخضع لنسبية العصر الذى ينتمي الفنان اليه: مثل انتخابه للايقاع العمودى أوالحرّ أوالنثرى (في مجال القصيدة)، ومثل انتخابه للارسال أوالسجع، او انتخابه للجملة المتوازنة مع اختها أو المتحررة من ذلك (في مجال النثر)، الا ان الاشكال الايقاعية الاخرى تظل مطلقة غير خاضعة لنسبية العصر: بصفة ان (جرس) الكلمة و (تجانس) الاصوات وتجاوب الدلالة الفكرية مع الايقاع اللفظي لها أى (الايقاع الداخلي)، أولئك

جميعا تظل من السمات المشتركة للفن بحيث ان الانسلاخ عنها يفقد العمل الفني جماليته التي تميّزه عن الكلام العادى أو العلمي ...

العنصر البنائي

ان كلا من عناصر (التخيّل) و (الانفعال) و (الايقاع) لايأخذ أهميته الّا من خلال انصبابه في هيكل موحّد: تتلاحم اجزاؤه وتتفاعل بعضا مع الآخر بحيث يمكن القول بان «الموضوع» أو «الافكار» الاسلامية المصاغة وفق عناصر التخيّل والانفعال والايقاع: هذا (الموضوع) يبدأ من خط معين و ينتهي الى خط نهائي: تتواشج جزئياته على نحوما نلحظه في الخطوط الهندسية التي تنتظم عمارة فخمة تبتعث الدهشته: بناء وجمالية.

ان المواد الاولية للعمارة تتمثل في (العناصر)المشار اليها: مضافا الى عنصر (اللغة) التي أهملنا الحديث عنها: نظرا لوضوحها في الاذهان من حيث كونها (الاداة) التي تتم من خلالها عملية (البناء)، وهي اداة تعتمد الوضوح والاحكام والجمالية في صياغتها.

طبيعيا: ينبغي ان نفرز بين نمطين من البناء، بناء الموضوع من حيث جزئياته (الفكرية)، وبناء العناصر المشاراليها من حيث اندماجها و توحّدها في الموضوع المذكور، فالموضوعات تتنامى اجزاؤها وتتلاقى بالنحو الذى تتنامى من خلاله عروق الشجر واغصانه وأوراقه وثماره: ثم تتلاقى وتتجانس، وتتقابل فيا بينها عبر عملية النمو من جانب وحصيلته من جانب آخر. كما ان عناصر التخيل والانفعال والايقاع (تتدمج) ضمن عملة النمو المذكورة لتهبها (لونا) و (حركة) و (رائحة) لاينفصل أحدها عن الآخر، كما لا تنفصل جميعا عن اصولها المذكورة.

طبيعيا أيضا: ان عمليات التنامي والتجانس والتقابل قد تخضع للزمن الموضوعي (اى التسلسل التأريخي للحدث أو الموقف الذى يعالجه النّص الفني)، وقد تخضع للزمن النفسي (اى عمليات التداعي الذهني واستطراداته وتوجهاته): حيث يفرض الموقف نمط النمو العضوى الذى ينتجه الفنان من حيث كونه نموّاً تأريخيا أو نفسيا...

المهم، ان مطالبة الملتزم الاسلامي بتحقيق هذه الوظيفة الثانية لعمله الفنّي: انما تنطلق من طبيعة النصوص الشرعية التي روعي فيها جانب البناء العمارى بنحوملحوظ وفي مقدمتها نصوص القرآن الكريم، فالسور القرآنية جميعا: بدء من اصغرها حجما الى اكبرها حجما، ينتظم كلامنها بناء خاص (بنمطيه الزمني والنفسي) سواء اكانت موضوعاتها (موحدة) كما هو شأن غالبية السور

القصار أوكانت (متنوعة) تتضمن عشرات الموضوعات المختلفة كما هو طابع السور الكبار، حيث يخضع الموضوع الواحد لعملية (تنام) لجزئياته، وحيث تخضع الموضوعات المتنوعة لنفس (التنامي) بعد ان تكون هذه الموضوعات اما منصبة في (محور) فكرى واحد تحوم عليه، أو محاور متنوعة تتلاقى عندها أو تتقابل عندها: لتشكل في النهاية خطوطا متوازية أو متجانسة، وبما ان هذه الدراسة خصصت الحقل الآخير منها لمعالجة النصوص الشرعية (ومنها: الجانب العمارى للسورة أو الحديث) حينئذ نحيل القارىء الى ملاحظة الحقل المذكور.

بيد ان ماتجدر ملاحظته هنا، ان عملية «البناء» الفني فضلا عن ان مسوغاتها الشرعية هي التي تفسر لنا السرّ الكامن وراء مطالبة الكاتب الاسلامي بالتوفّر على هذا الجانب، الا انه ـ الى جانب ذلك ـ يمكن التدليل فنيا على اهميته البناء من خلال ادراكنا بان وظيفة العمل الفني هي احداث الاثارة في النفوس بغية تعديل السلوك العبادى للشخصية، حينئذ فان استخدام اشد الوسائل عمقا في التأثير يظل هو الهدف الذى يرصده الكاتب عادة، ومن البيّن ان الادراك البشرى (وهو مافصلّت الحديث عنه احدى مدارس علم النفس الحديث ـ الاتجاه ـ الشكلي) يستجيب فطريا لـ(الكل) وليس لـ (الجزء) المنفصل عنه، بمعنى ان استجابته للكل أوميله الى (تكملة) ذلك: في حالة التفكك اوالخلل، تظل اشدّ تحقيقا لعنصر (الاثارة) المطلوبة.

ان القارىء لاية سورة قرآنية يحسّ (في حالة كونه جادا ومتفاعلا مع دلالاتها) بأن اثرا معينا قد تركته السورة في مجملها دون ان يعي الاسرار الفنية وراء ذلك: علما بان (الاثر) المشاراليه يظل ـ في احد مصاديقه أوفي مقدمتها ـ مرتبطا بطبيعة (الهيكل) العام (الكلّي) بما تنتظمه من مواد وعناصر و طرائق تعبيرية تأخذ منحنيات الاستجابة البشرية بمختلف اشكالها بنظر الاعتبار، وهو امر لايتحقق بنحوه المطلوب (في حالة انفراط الاجزاء أو استقلالها) بل في تواشجها بعضا مع الاخر على النحو الذى تقدمت الاشارة اليه.

الفنّ واشكاله...

الشعر:

تأريخيا، يظل (الشعر) أسبق الفنون اللفظية ظهورا، بصفته -من حيث الدلالة النفسية للسلوك البشرى بعامّة- تعبيرا عن نظام عصبي قائم على الاستجابة (الموزونة) للظواهر. فعملية (التنفس) مثلا، و (المشي) و سائر لنشاط الحركي تظل ذات بعد (ايقاعي) ملحوظ: لكل من حاول رصد السلوك الحركي للانسان.

من هنا فان المسوّغ الى التماس تعبير عن حاجة ذات أصل (حيوى)، يبرز قبل سواه من اشكال التعبير التي يضؤل ارتباطها بالاصول البيولوجية. ويقول بعض مؤرخي الفن- عبر محاولاتهم تحديد نشأة الشعر- ان اول عملية ايقاعية وجدت لها تعبيرا حركيا في نشاط الانسان هي (الدبكة)، ثم تطورت هذه العملية (وهي شاذة في تصوّرنا الاسلامي) الى نمط آخر من النشاط (وهذا أشدّ شذوذا من سابقه) هو: الرقص.

وقد حاول المؤرخون ان يربطوا بين شكلي الايقاع (الوزن والقافية) وبين الانماط (الحركية)، التي سبقت ظاهرة الشعر باشكال متنوعة من مختلف مراحل التأريخ.

ان امثلة هذا التفسير من الممكن ان تتسم بالصواب ولو بالقدر الضئيل منه من حيث تحديدها لنشأة الشعر وجذوره الاولى، الا انها مؤشر الى كون (الايقاع) قد أسيء استخدامه حينما استثمر في نشاط شاذ مثل الدبكة أوالرقص. بيد ان امثلة هذا التفسير التأريخي تبق -من جانب- مرتبطة بالتفسير الاسطورى لـ(أصل الانواع) وتطوّرها المزعوم حيث انسحب تفسير هؤلاء المؤرخين لأصل الانسان على تفسيرهم لأصل (الفن) أيضا وذلك من خلال اخضاعهم مختلف الفنون (من شعر وخطابة ورواية و مسرحية الخ) لنفس خطوات التطور الاسطورى...

والحق، اننا لانجد انفسنا بحاجة الى مناقشة امثلة هذا التفسير الذى ابتذل طوال مايقرب من القرنين، مادام الزمن قد تجاوزه ومادام انصار النظرية المشار اليها يقرّون بكونها (مذهبا عقليا) وليس ممارسة (تجريبية)، ومادام -وهذا هوالمعيار المهم- مضادا للتصور الاسلامي حيال الاصل الانساني والفني.

ان مانعتزم توضيحه الآن هو: ان الحركة (الايقاعية) بعامة، لاغبار عليها، كل مافي الامر ان المشرع الاسلامي أفرز نمطين منها: أحد هدها يتصل بالاستجابة (السوية) للايقاع، والآخر يتصل بالاستجابة (الشاذة) حياله فأقرّ النمط الاول منه وحرّم النمط الآخر.

ان قضية (الايقاع) لا تنحصر في كونها مجرد (تنظيم) صوتي بل في طريقة (التنظيم) ذاته من حيث صلتها بطبيعة استجابتنا العصبية حياله وفقا لماهو (سويّ) أو (شاذ) من الاستجابة، وهو امر نفصل الحديث عنه عند معالجتنا لظاهرة (الاغنية) بعد قليل. الا اننا هنا نعتزم مجرد الاشارة الى (الايقاع) من حيث ارتباط الشعر به، مضافا الى ارتباطه بالعنصر (العاطفي) ايضا حيث يظل (الايقاع والانفعال) في مقدمة هذا الضرب من الفن، وهو امر يستوقفنا لاستشفاف وجهة النظر الاسلامية حيال الفن المذكور.

من حيث البعد التأريخي ـ يبقى الشعر ـ كما نعرف جميعا ـ يحتل من آداب اللغة العربية مساحة كبيرة منه، بل هو (ديوان) هذه اللغة وسجّل تأريخها، حتى ان القصيدة أوالبيت ـ كما قيل ـ يقعد قبيله ويقيم اخرى ويغيّر شريحة من شرائح التاريخ أيضا.

وجاء الاسلام، فأقرّ هذا الشكل الفني، بل شجعه وثمّن مواقف الشعراء، ووعد بالثواب، ومنح الهدايا، واشار الى تأثيره السحري في النفوس... بيد ان الملاحظ ان الاسلام ـ في الآن ذاته ـ وقف (متحفظا) حيال الشعر، وهذا امر يستوقف الباحث حقّا...

من الممكن ان يجيب البعض بسهولة بان الطائفة الاولى من النصوص أو الافعال المثمنة للشعر ناظرة الى (الشعر الملتزم) منه، وان الطائفة المانعة عنه ناظرة الى الشعر المنحرف مثلا... بيد انه يمكن القول بان قضيتي الالتزام أو الانحراف لا تنحصران في فنّ الشعر فحسب بل تنسحبان على مطلق الفنون (الخطبة، الخاطرة، المقالة... الخ) فلماذا يتجه المنع أوالندب الى الشعر فحسب؟

يضاف الى ذلك، ان هناك طائفة ثالثة من النصوص (تتحفظ) حتى حيال الشعر الملتزم اسلاميا حيث تمنع من انشاده في ازمنة وامكنة خاصة. كما ان تنزّه النبي(ص) عن ذلك (من خلال الآية الكريمة التي تقرر بانه (لاينبغي له)، يعزز (التحفظ) المذكور ممايعني أنّ هناك (سرا) وراء ممارسة الشعر مقترنا بما هو سلبي من السلوك (المصاحب للممارسة المذكورة...

ان المعنيين بشؤون الفن والتفسير والفقه، يحالون تقديم اكثر من وجهة نظر في هذا الصدد: فنجد من يذهب الى (كراهة) الشعر جميعا بين الاحاديث، ونجد من ينقل الظاهرة الى اطارها التأريخي فيحدد المنع بما اقترن في الشعر من الرقص والغناء ونحوهما، ونجد من قرنه بالتصورات التي كانت تغلف المجتمع الاسلامي عصرئذ في ذهابها الى ان (جنيا) يتكفل بممارسة هذه المهمة على نحو ما هو مألوف في الاساطير الاغريقية عن (ابولو) مثلا...

وفي هذا الاتجاه من يربط بين الكاهن والساحر والشاعر... الخ.

وفي تصورنا ان هذه الاسباب مجتمعة ساهمت في ظاهرة (التحفظ) الاسلامي حيال الشعر.. بيد ان الاهم من ذلك هو ان ارتكان الشعر أساسا الى كونه استجابة (انفعالية) خارجة عن حدّ الاعتدال هو الامر الذى يمكن ان نلتمسه تفسيرا للموقف الاسلامي (المتحفظ) حيال الشعر...

ان تعامل اهل البيت(ع) في حقل (الفن التشريعي) أوفي حقل الحياة العامة يقتادنا الى القناعة بان مباركتهم للشعر أو استشهادهم به أو حتى انشادهم احيانا: يظل ناظرا الى الشعر (ليس من حيث كونه فنّا) بل من حيث كونه مجرد اداة في التعبير عن الحقائق يتطلبها الموقف العابر، والا متى كانت (الاراجيز) في المعارك مثلا تتوفر على صياغة الشعر صياغة خاصة تتطلبها التقنية الفنية ومعاييرها التي يرسمها نقاد الشعر عصرئذ. كما ان تعاملهم مع اكثر من شاعر: كان متسما بعدم اكساب الصوت أو الصورة اهمية ذات بال، بل ان احد المواقف التي استشهد بها المعصوم(ع) ببيت شعرى ذات يوم لم يعن فيه بالوزن: حمل احد الاشخاص على ان ينتقد المعصوم(ع) فاجابه(ع): بأنه لايعنيه (الوزن) بل تعنيه (الدلالة)، كما ان تعقيباتهم على قصائد الشعراء كانت منحصرة في (الدلالة) حيث طالبوا بتغيير بعض الافكار، وطالبوا بأضافة افكار اخرى دون ان يتعرضوا للجانب الفني من ذلك ...

ان أمثلة هذه المواقف من اهل البيت تعدّ مؤشرا واضحا الى ان تمثلهم بالابيات أو استماعهم أوتقويمهم انما كان منصبا على القيم الفكرية للشعر وليس على قيمة الجمالية من بعد عاطفي أو تخيلي أو ايقاعي،... وهذا على العكس من عنايتهم(ع) بالصياغة النثرية بخاصة صياغة (الخطبة) حيث نلحظ الفارق الكبير بين (الخطب) التي توفّر النبي (ص) أوالائمة (ع) على صناعتها ، وبين الشعر الشعر. ان ابسط مقارنة ـ على سبيل المثال ـ بين خطب نهج البلاغة وبين الشعر الذى اشرنا إلى تمثلاتهم(ع) به يدلنا على مدى الفارقية الكبيرة بين نهج البلاغة من حيث قيمهُ الجمالية وبين الشعر المشار اليه في افتقاده للقيم المذكورة.

على ان عدم توفّر المعصومين (ع) على كتابة الشعر بالقياس الى النثر الفني ينبغي ألّا نحصره في كون (النثر) أيسر توصيلا الى الاذهان فحسب بل نتجاوزه الى ان الشعر بصفته عملية (انفعالية) لا تتسم مع النضج الانساني هو المفسّر لغيابه عن ممارسات المعصوم(ع). وقد سبق ان اوضحنا عند حديثنا عن عنصرى (التخيّل) أو (العاطفة) كيف ان عدم مراعاتها من حيث الصلة بـ«الواقع» يفسد عمل الفن، ونضيف الآن ان التركيبة النفسية للشاعر (وهو متميز عن غيره بكونه يرث جهازا فطريا من الحس الايقاعي يفتقده العادى من الناس) هذه التركيبة مصحوبة عادة باستجابة خاصة هي التعامل الايقاعي والصوري مع الاخرين ايضا وليس مع التجربة الشعرية فحسب، ومثل هذا التعامل لايتناسق مع ماينبغي ان

تسلكه الشخصية الاسلامية من النضج الانفعالي في ممارساتها. ومن الواضح ان الشخصية بقدر ما تسمح لجهازها الوراثي (وهو الحس الايقاعي المتضخم عندالشاعر) بالتحرّك وبممارسة هذا النشاط: يتضخّم الحس المذكور لديها بحيث يسحب آثاره على استجابته الانفعالية حيال مطلق الظواهر... من هنا ينبغي ان نضع فارقا بين شاعر يصبّ جميع اهتماماته في تجربة الشعر وبين آخر يستثمر الحسّ الايقاعي لديه في تجارب شعرية محدودة يمليها موقف عابر أو ضروري كما لو افترضنا ذلك متمثلاً في دخوله لساحة القتال (اراجيز واناشيد عسكرية مثلا) أو تحريضه الجمهور عبر قضية مصيرية، أو استثارته للنفوس خلال تعبيره عن ضخامة الشدائد التي واجهها اهل البيت(ع)، الخ... ان امثلة هذه المواقف تتطلب التجربة الشعرية دون ادنى شك، الّا انها تتسم بكونها (استثناء) وليس (قاعدة): مع ملاحظة ان الاستثناء لاغبار عليه بل قد يصبح ضروريا، وبالمقابل: فان سلخ الاستثناء من طابعه وجعله سلوكا عاما يفضي الى وقوع الشخصية في وهدة الانحراف على تفاوت درجته.

وايا كان الامر، فني ضوء الطابع الاستثنائي المذكور يمكن تفسير الموقف التشريعي حيال الشعر من حيث مباركة المعصومين(ع) لبعض الشعراء، وانشاد هم للشعر، واستشهادهم به.

الشعر والاغنية

أشرنا الى ان الشعر ـ تأريخيا ـ قد اقترن بظاهرة (الغناء) وغيره من الممارسات اللفظية والحركية التي رافقت الانسان.

وبما ان المشرع الاسلامي قد حكم على (الغناء) بالحرمة (وهي اعلى درجات الحظر) حينئذ يتعين علينا: الوقوف عند هذه الظاهرة ومعالجتها تفصيلا: بخاصة انها تقترن ـ في تصوّر المنعزلين عن السماء ـ بامتاع وتقبل يسوغان مشروعية هذه الممارسة وتجاوز ذلك الى الزعم بفائدتها الملحوظة مثلا...

طبيعيا، ينبغي ملاحظة الفارق اولا بين الشعر والغناء، فبالرغم من ان كليهما يخضعان لتنظيم صوتي وفق (وحدات) خاصّة، الا ان عملية (التقطيع) للوحدات الصوتية المذكورة هيّ التي تفرز حدود كل منهما.

ان (الشعر) تنظيم صوتي يتألف من وحدات: لايخلو تنظيمها من احد شكلين من الممكن ان يتمايزا اذا اخذنا بنظر الاعتبار بعض الفوارق بين الشعر العربي مثلا وبين بعض انماط الشعر الاوربي، وهذان الشكلان هما (التفعيلة) و (المقطع) حيث يظل الاخير منها جزء من التفعيلة: كما هو مقرر في المبادىء العروضية. فـ(المقطع) عينّة مفردة، و(التفعيلة) تركيب جملة من (المقاطع)، فعبارة (مسترشد) مثلا تقابل بالرمز العروضي (مستفعلن). واذا فككنا المركب المذكور (مسترشد ـ مستفعلن) وردّدناه الى مجموعات جزئية حينئذ تكون الجزئيات ثلاثا هي (مس + تر + شد) حيث يقابلها الرمز العروضي (مس + تف + علن). اما اذا اتجهنا الى العبارة النثرية مثلا حينئذ بمقدورنا أيضا ان نقسمها الى عدّة مقاطع دون ان نخضعها بالضرورة الى نظام التفعيلة، بل نخضعها الى مجرد (النبر ـ المقطع)، فعبارة (مستوحِ) مثلا: اذا فككناها الى نظام (النبر) حينئذ تكون جزئياتها ثلاثا هي: (مَس +تو+ح). ويهمنا من هذا ان نشير الى ان كلا من نظام (التفعيلة) و (النبر) انما يأخذان شكلا شعريا: اذا أتيح لهما ان يتكررا في (وحدات) صوتية (منتظمة) تتوالى وفق نسق هندسي واحد (كما هو نظام الشعر العمودى) أو نسق هندسي متفاوت (كما هو نظام الشعر الحرّ)... بيد ان ما ينبغي لفت النظر اليه هو ان مجرد انتظام الصوت في «وحدات» خاصة:

شعريا، لن تشمله ظاهرة (الغناء)، الا ان الظاهرة تقترب من تخوم الغناء حينما نواجه نظام (النبر) واخضاع وحداته الصوتية الى تنظيم خاص: يلعب فيه كل من (المدّ) و(التفخيم) و (التقصير) للاصوات: دوراكبيرا في تشكيل مصطلح (الغناء) حيث يمكن اخضاع القصيدة مثلا أو عدم اخضاعها للدور المذكور وذلك حسب تقطيعنا الصوتي في القراءة.

والحقّ، لايمكننا ان نقدم للقارىء تحديدا خاصا لعمليات (المدّ والتفخيم والتقصير) في الاصوات لكي نفرزها عن سواها من التنظيمات الصوتية التي تندرج ضمن الغناء.

والسّر في ذلك يعود الى طبيعة استجابتنا العصبية للصوت، فالاعصاب (الموردة) للمثير الصوتي، و(المصدرة) لذلك: انما تحددها استجابة غامضة يرافقها (شذوذ) أو حالة غير طبيعية يتحسسها المستجيب ويميزها عن غيرها من الاستجابة الطبيعية (السوية). من هنا ترك المشرع الاسلامي تحديد (الغناء) وأوكله الينا، بصفة أن عمليات (المدّ والتقصير والتفخيم) تندّ عن الوصف ولايمكن اخضاعها العمل تجريبيي، بل انه قدّم نماذج مالوفة جاء بعضها في سياق زمني خاص، وبعضها مطلقا، فمثلا تطالعنا بعض النصوص المأثورة عن اهل البيت(ع) فيما تمنع قراءة القرآن الكريم بـ(الحان) غير العرب. ولكن ماهي الحان العرب مثلا؟ ذلك امر لايمكن تحديده تجريبيا... لكننا اذا عدنا الى المؤرخين لحظنا انهم يشيرون الى ان (الحانا) شتى دخلت البلاد الاسلامية بعد الفتح والى انها لم تنسجم مع الالحان المألوفة محليا، وهو امر لايمكن معرفته الا لمن أتيح له عصرئذ ان يخبر بنفسه الالحان (العربية) و يميّزها عن الالحان المألوفة.

وهناك نموذج آخر قدمته نصوص التشريع وحكمت عليه بـ(التحريم) أيضا ولكنه غير مقترن بجهاز النطق بل بمجرد (الصوت المنتظم) وهذا من نحو استخدام (الناى) مثلا وسواه من أدوات (العزف) حيث جاءت مصطلحات (المعزف) و(المزمار) و (العود) في لسان النصوص الاسلامية التي حرمّت استخدامها.

بالمقابل، قدمّت النصوص الاسلامية بعض التشكيلات الصوتية (المباحة) بل (المندوبة) مثل(الترتيل)في القراءة والاذان، و(الحدر) في الاقامة مثلا...

ان نصوص التشريع الاسلامي حينما تقدّم لنا نماذج من التشكيلات الصوتية المباحة والمندوبة والمحرمة: انما تترك لنا تحديد ذلك في ضوء معرفتنا بالاستجابة العصبية لصوت لايخرج الانسان عن التوازن العصبي المألوف-وهذاامريمكن فرزه بسهولة- وان كان (تجريبيا) ممتنعا كل الامتناع.

ويمكننا مقارنة ذلك بحالة خاصة تنتابنا حينما نغمر بفرح غير طبيعي عند سماعنا لنبأ سعيد أورؤيتنا لجمال مدهش: حيث نفقد توازننا الطبيعي ونسمح لخيالنا بممارسة خبرات ملتوية نستحضرها في الذهن -متصلة بما هومكبوت في اعماقنا: بخاصة الخبرات الجنسية التي يرتبط بها الغناء بنحو لانعيه شعوريا مما يخرجنا من نطاق المشاعر الموضوعية.

وهناك من النصوص الاسلامية ما يشير الى امثلة هذه الاستجابة الشاذة للغناء أو ما يقترن بذلك من اثار نزعات و ميول مرضية، ومنها: ظاهرة (القسوة) وظاهرة (النفاق). وقد ورد عن الامام الباقر والصادق والرضا عليهم السلام في تفسيرهم للآية الكريمة: (ومن الناس من يشرى لهو الحديث ليضل عن سبيل الله)، ورد انهم(ع) قالوا: (منه الغناء) اى: ان الغناء من اللهو الذى يضلّ عن سبيل الله... و تعرض عليهم السلام الى كل من (اللهو) و (الغناء) مشيرين الى كونهما يتسببان في انماء النزعة العدوانية عند الشخصية: حيث اشار النبي(ص) والصادق(ع) الى ظاهرتين من العدوان هما: القسوة والنفاق مثل قوله(ص) (ثلا ثة يقسين القلب: استماع اللهو...) ومثل قول الصادق(ع) استماع اللهو والغناء ينبت النفاق كما ينبت الماء الزرع) وورد أيضا قوله(ع): (ضرب العيدان ينبت النفاق في القلب)...

هذه النصوص الثلا ثة تفصح عن جملة من الحقائق النفسية متمثلة في ان كلا من ممارسة الغناء والاستماع اليه أوممارسة الصوت الخالص والاستماع اليه من خلال أدواته الموسيقية: تستتلي الوقوع في براثن الانحراف النفسي والفكرى متجسدا في ظاهرتي (القسوة) و (النفاق).

ان معجم (علم النفس المرضي) ـ ومنه الامراض السكوباتة ـ يشير بوضوح الى خطورة (القسوة) عند الشخصية وماتفرزه من انماط عدوانية في السلوك بالغة المدى. كما ان ظاهرة (النفاق) تجسد بدورها واحدا من طوابع الشخصية (المنحرفة) المشار اليها حيث تتعامل بلغة (النفع الخالص) مع الآخرين وليس بلغة (الانسان) في عاطفته التي تفرزه عن العضويات الاخرى، حتى ان الامام عليا(ع) في تقسيمه المعروف للامراض النفسية وصلتها بالانحراف الفكرى (الكفر والنفاق) أرجع نصف السلوك المرضي الى ظاهرة (النفاق) حيث ادرج ضمنها جملة من مفردات السلوك المنتسبة اليه.

اذا: ثمة اسرار نفسية (وعضوية أيضا) تظل على صلة بممارسة (الغناء) و(الموسيقى): فيما اشار المشرع الاسلامي الى ذلك: كما لحظنا، فضلا عن اشارة الطب الارضي اليها أيضا حيث ألمح الطب الجسمي الى صلّة ارتفاع الدم وانخفاضه بحدّة التشكيلات الصوتية وهدوئها، كما ألمح الطب النفسي والعقلي الى ظاهرة (الاعياء العصبي والنفسي) وصلته بالتشكيلات المذكورة مما يعني ان ممارسة (الغناء) و(الموسيقى) ـحيث خيّل للبعض انهما يساهمان في تفجير المتعة ـ للشخصية ـ تظل على العكس مما هو متخيّل: تماما بمثل التصور المخطىء للمخدرات التى تحفر في اعصاب الشخصية آثارا بالغة الضرر (نفسيا وعقليا وجسميا) ثمنا لمتعة عابرة.

المهم، ان تنظيم الاصوات وفق (مد وتفخيم وتقصير) خاص (الغناء والموسيقى) يظل على صلة باستجابة عصبية شاذة عبر عملية توريد المثير الصوتي وتصديره، فيما تخرج العملية المذكورة الانسان عن نظامه العصبي الذي ـركبته السماء وفق (طاقة محددة من الاستجابة العادية حيث يقتاد تجاوزها

الى خلخلة النظام العصبي من جانب وما تستجره من عمليات نفسية من جانب آخر بما يواكب ذلك من تفجير وانماء لميول وخبرات جنسية وعدوانية وانحرافية عامة: أشارات اليها توصيات السماء والارض بالنحو الذى تقدم الحديث عنه.

الشعر والتجربة الجنسية

بالرغم من ان التجربة الجنسية التي اشرنا الى ارتباط بعض التشكيلات الصوتية بها: لاتخص شكلا فنيا دون غيره، الا انها اقترنت- في تاريخ الشعر- بأحد اتجاهات (التشبيب)، والا فان القصة أوالمسرحية أو اى شكل فني آخر يظل موسوما بنفس تجارب الجنس، بصفتة واحداً من الموضوعات التي تشترك جميع الاشكال الفنية في تناولها.

ان التصور الاسلامي للجنس يحصر مشروعيته في ممارسة واحدة هي: الزواج بكل مايواكبه من سلوك رسمته الشريعة الاسلامية فيما لايخص دراستنا الآن...، يعنينا من ذلك: تمرير هذه التجربة من خلال (الفن) فحسب.

ومعلوم، ان التجربة الجنسية شيء، و تجسيدها في عمل (فني) شيء آخر. فالفن -في بعض مستوياته- اصطناع لتجربة ذهنية صرف لاعلاقة لها بأعمال الفنان، بمعنى ان الفن لايجسد تعبيرا حقيقياًعن اعمال كاتبه بل هو عمل ذهني قد يعبّر حينا عن (معاناة) حقيقية وقد لايعبّر عن ذلك. ولعل الشعر العربي الموروث- على سبيل المثال- مظهر واضح للحقيقة المتقدمة: حيث تستهل القصائد تجربتها بأفكار جنسية مصطنعة تمثل مجرد (تقليد) فني لااكثر.

والسؤال هو: هل ان التعبير عن الافكار الجنسية -يلتئم مع التصور الاسلامي لهذا الدافع ام لا؟

بعض الفقهاء - على سبيل المثال - في معرض حديثهم عن المكاسب المحرمة يتناولون تجربة الجنس من خلال الغزل او التشبيب حيث يعرضون الادلة المبيحة، او المتحفظة، او المانعة من ممارسة ذلك.

الا ان تصورنا حيال ذلك هو: ان الفن سواء كان تعبيرا مصطنعا عن افكار صاحبه ام كان تعبيرا حقيقيا عنها لابد ان نعرضه في ضوء التصور الاسلامي لقضية الجنس من حيث مشروعية ابراز تجربته (لفظيا) الى الاخرين، فاذا قلنا بأن (الغزل) أو (التشبيب): اسلاميا لاغبار عليه، حينئذ لاغبار على تجسيده (فنيا) أيضا، واما اذا قلنا بأن ذلك لايلتئم مع الخط الاسلامي: حينئذ فلا بد أن ينسحب ذلك على (الفن) ايضا...

طبيعيا، لايعنينا ان نحدد درجة الحظر التشريعي أوالجواز من حيث درجتها (حرمة أوكراهة) و (وجوبا أوندبا) بل يعنينا عرض التصور الاسلامي لمطلق الحظر أو الجواز، و حتى ما يصطلح عليه بـ(المباح) نحاول النظر اليه بانه داخل في دائرة (التحفظ) طالما نحرص على الالتزام بما هو (أفضل) من السلوك بحيث يتحول ماهو (مباح) الى ماهو (مندوب) مادام ذلك مقترنا بما هو (احبّ الى الله تعالى).

المهم، هل ان نقل التجربة الجنسية من صعيد (الواقع)ـ حتى لوكان مشروعا مثل الممارسات الزوجيةـ الى صعيد (الفن) يلتئم مع الخط الاسلامي (بغض النظر عن كونه محرما أو مكروها أو حتى (مباحا)؟ ونجيب:

مادام الاسلام لايسمح ـاولاـ باية ممارسة جنسية خارج أطر الزواج، حينئذ فأية ممارسة: سواء اكانت نقلا لتجربة مشروعة ام كانت مجرد (غزل) مصطنع ام حقيقي، تظل (محظورة) ايضا دون ادنى شك.

لقد منعنا الاسلام من النظر الى (المرأة)، ومنعنا من التحدث معها الّا لضرورة، ومنعنا (ممازحتها)، ومنعنا من (التخيل الجنسي) اى: احلام اليقظة ومايتصل بها من الفاعليات الاخرى... كما منع المرأة بدورها من النظر الى الرجل، ومنعها من اظهار زينتها الخ، ...مضافا الى ذلك ـ وهذا مانود التأكيد عليه الانـ قد منعها من نقل تجاربها الجنسية بما يواكبها من ممارسات تخص الزوجين) منعها من نقل ذلك الى الاخرين، مثلما منع الرجل من ان ينقل مفاتن المرأة الى الاخرين، حتى ان النبي (ص) قال: (من وصف امرأة فافتتن بها... لم يخرج من الدنيا الّا مغضوبا عليه...).

والآن ماذا نستخلص من هذا النص؟

ان ابسط تأمل في هذا الصدد يقتادنا الى قناعة كاملة بان الاثارة الجنسية اياكان شكلها ينبغي (التحفظ) حيالها، ان الشاعر الذى (يتغزل) بالمرأة: سواء اكانت زوجته ام كانت (مبهمة) لايعرفها أحد، ام كانت (وهمية) لاحقيقة لها: تظل موضع (اثارة) دون ادنى شك، فالمشرع الاسلامي عند ما منع (المرأة من ان تنقل لصاحبتها تجربتها مع الزوج أو عند ما منع الرجل من ان يصف المرأة لاحد الرجال (كما هو صريح الرواية المتقدمة) انما كان صريحا في ادانه هذا العمل حتى انه وسم مثل هذا الشخص بانه (لم يخرج من الدنيا الا مغضوبا عليه)، حينئذ كيف يسمح الشاعر أوالقاص لنفسه بان ينقل (مفاتن المرأة) الى القراء، ثم لانتوقع اثارتهم. ماهو الفارق بين رجل يصف مفاتن المرأة للآخرين بشكل عادى وبين نقله ذلك من خلال الفن؟

ومما يزيد الامر غرابة ان نجد كتابا اسلاميين ينقلون في قصصهم اوقصائدهم تجارب (الحب) تحت ستار مشروعيته أو حتى بصفته (مقدمة) زواج مثلاً، بل ان بعضهم يجعل (حبكة) القصة أو

(عقدتها) قائمة على تجربة «حبّ اسلامي» بالنحو الذى يبتعث الا ثارة التي اشار النبي(ص) الى انّ صاحبها لم يخرج من الدنيا الا مغضوبا عليه. ان النبي(ص) (في نصّ آخر) سئل عن العشق والعشاق، فقال بما مؤداه: قلوب خلت من محبة الله فابتلاها بحب غيره. وهذا يعني ان قضية الجنس سواء اكانت تعبيرا عن صاحبها الذى يعنى بمعايشتها (حتى لولم ينقلها الى الآخرين) أو تعبيرا مطلقا لكنه يتسبب في اثارة الاخرين من خلال نقلها: كل اولئك يظل محظورا في التصور الاسلامى لهذا الجانب، كما يعني ان تجربة الجنس ينبغي ان تظل سجينة داخل أسوار (الحياة الزوجية) لا تتجاوز طرفي العلاقة.

قد يعترض قائل (كماافترض بعض الاسلاميين ذلك)فيقرّر: ان نقل التجربة الجنسية مادامت لا تؤشر الى امرأة بعينها فلا مانع من ذلك: بعكس ما اذا كانت معروفة لدى القارىء حيث يستلزم ذلك تشويه سمعتها، فيجيء المنع من جهة (التشهير)وليس من تجربة النقل...

والحق، ان (التشهير) وعدمه مسألة مستقلة لا تنحصر في عمل فني اوعادى، كما ان المعيار ليس هو تعريف المرأة أو تنكيرها بل مشروعية (الغزل) أوعدمها، فما دام نقل التجربة الى الاخرين يتسبب (الا ثارة) كما قرّر النبي(ص) ذلك، حينئذ يظل محكوما بطابع المنع: اسلاميا.

مضافا لما تقدم، ثمة حقيقة بالغة الاهمية الا انها غائبة تماما عن الاذهان وهي ان العمل الفني القائم على تجربة الجنس يظل موسوما بصفة (العبث) في حالة افتراضنا عدم حظره شرعيا. فمع مثل هذا الافتراض (وهو لاحقيقة له كما أشرنا) نتساءل: ما هي الفائدة العبادية لهذا العمل؟ اليس الكاتب الاسلامي مطالبا بالآيمارس الآ العمل الفني (الهادف)؟ ماهو الهدف الذى ننشده من وراء عرض (المفاتن والعواطف الجنسية)؟ هل نستهدف من ذلك (تزجية فراغ)؟ الاسلام: لايقرّنا على ذلك.

هل نستهدف منه شدّ الاخرين الى ممارسة هذا السلوك لاستثماره في عمل عبادى آخر؟ أو التشجيع على المسارعة بالزواج لمعايشة المفاتن والعواطف؟

الاسلام لايقرنا على ذلك ايضا بل يرسم لنا طرائق اخرى لتحقيق هذه المهمة من خلال التوصيات التي تحث على الزواج ومهمته البيولوجية والتناسلية.

اذا: لامسوغ على الاطلاق لممارسة سلوك فني (محظور شرعا) أو لا أقل ـ لا فائدة فيه، في حين ان الاسلام يطالبنا بعمل جاد هادف، ويحذرنا من كل اشكال اللهو والعبث أو الفراغ أو مطلق السلوك الذى لايحقق غرضا عباديا: بالنحو الذى اشرنا اليه.

ooo

القصة والمسرحية

القصة ـ في اوسع دلالالتها ـ عمل فني قـائم على بناء هندسي خاص، (يصطنع) كاتبها واحدا أو جملة من الاحداث والمواقف والابطـال والبيئات عبر لغة (السـرد) أو (الحوار) أوكليهما، وتتضمن (هدفا) فكريا محددا، يخضـع الكاتب عناصره الى دائرة ماهو (ممكن) أو (محتمل) من السلوك ، كما يمكـن اخضاعهـا لما هـو (ممتنـع) من السـلوك : الا انه يـتضمن (رمزا) يحوم على (الهـدف) الفكرى المشاراليه، ... كل ذلك وفق عملية (اصطفاء) خاصة للعناصر المذكورة...

هذا النـمط مـن العمل الـفني قـد يكون عمـلاً (مـقروءا) يطلـق عـليه مصطلـح (الـقصة)، بمختلف اشـكالها ـحكايـة ـ اقصوصة ـ قصة قصيـرة ـ روايـة الخ ـ، وقد يكـون هذا العمل (مشـاهدا) يـطلـق عـليه مصطلح (المسـرحية): مع مـلاحظـة الـفوارق بينها وبين الـقصـة من حيث بـنـاؤهما وعناصرهما مما لايعهيننا الآن أن نعرض لهما... يعـيننا فقط ان نعرض الان للتصور الاسلامي حيالها بصفتها نمطا من الممارسة الفنية القائمة على ماهو (متخيل) أو (وهمي) من السلوك ، وليس على ماهو (عملي أو واقعي) مـنـه: مع ملاحظة الفـارق بين عمل تخيّلي مثـل (الشعر) من حيـث كونه يعتـمد التخيّل بمثابة (عنصر) مساهم في تجلية الدلالة، بينا تعتمد القصة والتخيل (ارضية) لها وليس مجرد عنصر، فضلا عن ان الـتخيـل الشعرى هو احـداث علاقة بين الاشيـاء (عنصر الصورة) بـينا تظل القصة (خلقا) لأشياء وليس لعلاقة بين أشياء، مما يسوّغ طرح مثل هذا السؤال القائل:
(هل ان الاسـلام يقـرّ تـعامـلنا مـع الظواهـر (المختـلقة) أسـاسا، ام ان اقراره مـنحصـر في احداث (العلاقة) بين الظواهر كما هو شأن (الصورة الفنية) مثلا؟؟

تأريخيا: لم ينشط العمـل القصصي (بشكليه الروائي والمسرحي) في مناخ الرسالة الاسلامية، ولا قبله أيضا...

ويحاول مؤرخو الأدب ان يلتمسوا جملة من الاسباب الكامنة وراء ذلك ، مثل ذهاب البعض الى ان الخيال العربي متسم بـالمحدودية بالقياس الى غيره: بصفة ان العمل القصصي قائم في اساسه على عملية تخـيّل للاحداث والمواقـف والابطال والبيئات ممّالا تسمح الصحراء القاحلة بتنشيطه في العمليات الذهنية.

وهناك من يذهب الى ان القرآن الثاني الهجرى قد خبر الشكل القصصي عبر الترجمة التي توفرت لعلوم الاغارقة واليونانيين والفرس والهنود، الا ان الطابع (الوثني) الذى يسم الفن المذكور وقف حاجزاً عن الاستجابة له.

وايا كان السبب، فان مايعنينا هو ان المشرع الاسلامي لم يتعرض لهذا الفنّ: رفضا أو تقبلا أو تحفظا الآ بعض الاشارات العابرة التي يمكن اخضاعها لتأويل آواخر... بيد ان الملاحظ ـ وهذا هوموضع الاهمية ـ ان النص القرآني الكريم توفّر على العنصر القصصي بنحو لافت كل اللفت للانتباه...

لكن: هل ان القصص القرآني مماثل للقصص الارضي المشاراليه؟

ان التقنية القصصية من الممكن ان تتماثل ـ مع ملاحظة التميز من جانب والفارق الاعجازى من جانب آخر بطبيعة الحال ـ لدى كل من القصة القرآنية والارضية، من حيث ادوات البناء وعناصره... الا ان الفارق الكبير بينهما هو ان القصة القرآنية تتعامل مع(واقع تأريخي)، بينا تتعامل القصة البشرية مع (واقع مصطنع أو وهمي)، والفارق بينهما بمكان كبير من حيث مسوغات الفن.

وبالرغم من ان هناك واحدا من اشكال القصة يعرف بـ(القصة التاريخية) تتعامل في بعض انماطها مع (الواقع التاريخي) فيا تعرض لاحداث وقعت فعلا، الا انها ـ كما نعرف ذلك ـ تبقى موشاة بوقائع (مختلقة) أيضا، مما يخرجها من نطاق حرفية الواقع.

ان معرفتنا بالخطوط العامة لجوهر التشريع الاسلامي من حيث مطالبته عموما با ن نتعامل مع الواقع وليس مع اختلاقه ، ومعرفتنا بان عملية (القص) قد اقترنت ببعض الحظر: مثل ماورد عن النبي(ص) من ذهابه الى ان القاص ممقوت نظرا لما يصدر عنه من نقيصة او زيادة في النقل، ومثل ماورد عن الامام علي (ع) من انه طرد بعض القصاص من المسجد...، مضافا الى ان (الكذب) ممقوت أساسا: والقص بعض نماذجه مثلا... فضلا عن ان القرآن الكريم لم يعرض الا القصص العملي: اى القصص الذى وقع فعلا دون ان يتجه الى اختلاق ذلك ... اولئك جميعا تجعلنا (نتحفظ) في امكانية ان يسمح الاسلام بممارسة القصص المختلقة.

لكن بالرغم من (التحفظ) المذكور، من الممكن أن يجاب على ذلك ، بان التعامل مع الواقع لايمنع من امكانية التعامل مع ما هو(مختلَق) اذا اخذنا بنظر الاعتبار ان القصة مجرد (افتراض) لواقعة او موقف يقرّ بافتراضه طرفان هما (القاص والقارىء) بمعنى ان كلا منهما مدرك بانه حيال (عمل مختلق) يكون بمثابة اتفاق ضمني بين الكاتب الذى يقدم لقارئه مادة فنية يتقبلها القارىء على انها مصطنعة: تستهدف ايصال بعض الحقائق لا اكثر ومع هذا (العقد) بين الكاتب والقارىء تنتفي الملاحظة القائلة بان القصة تتعامل مع الوهم، كما ينتفي طابع (الكذب) عنها اذا أدركنا ان مجرد (الافتراض) لشئ ما، لايُدعى (كذبا) بل يدعى (افتراضا)، فاذا قال احدهم (إفترض ان

حادثة قتل وقعت لمجموعة من الاشخاص، وان الجناة مثلوا امام القضاء، فحكم عليهم بالاعدام)... مثل هذا القص عن حادثـة القتل (المفترضة) لاغبار عليها مادام الكاتب والقارىء على احاطة بان الحادثة المذكورة مجرد افتراض بدليل قوله (افترض... الخ)، وان ذلك صيغ من اجل هدف خاص هو: التنبيه على ان ممارسة القتل سوف لا تمرّ على احد من دون قصاص مثلا...

واما ماوردعن النبي (ص) من انه وسم القاص بانـه (ممقوت) نظرا لما يزيد أو ينقص في كلامه، فـان ذلك لاعلاقة له بـعملية (الـفن القصصي) بل بالقصة الـواقعية نفسـها حيث يعرض الشخص لحادثة أو لقصة تاريخية دون ان يكون متأكدا في نقلها بل يزيد أو ينقص فيها امّا عمداً أو نسيانا أو عدم تقيـد بها، وهو امر ينسحب على نـقل الحديث بعامة دون ان تـكون له صلة بالعمل الفني: كما هو واضح.

واما ماورد عن الامام علي عـليه السلام من انـه طرد بعض القصاص من المسجد، فمن الممكن ان يستند الطرد الى قدسية المسجد وليس الى عملية (القص)، حيث ورد النهي عن انشاد الشعر في المسجد أيضا، وورد النهي ـ في سياقات خاصة ـ عن (النوم) في المسجد، أو (البيع) فيه أيضا، وهو امر لاعلاقة له بمشروعية الشعر أو التوم أو البيع بل بقدسية المسجد الذى ينبغي ان يتمحّض للعمل العبادى وليس لتحقيق الراحة أو المال أوسائر اشكال الامتاع النفسي والجسمي... هذا فضلا عن ان القاص عصرئذ ـ كما يـذكر المؤرخون ـ كان نشـاطه مغايرا لما تستهدفه (القصة الفنية) من افكار، حـيـث كان بعض المرتزقـة يحـتـرف القص لاستدرار المال، فـيـفتعل قصصا مثـيـرة من اجل تسلية المستمع و تزجية الـفراغ مقابل الفائـدة المالية أو الاجتماعـية التي يحصل القاص عليها: بـخاصة ان هناك من الاشخاص ـ مضافـا للنمط الذى اشرنا الـيه ـ من يختلق (القصة) كي يلتمس له (مجدا) فـى الجاهلية مثلا أو مطلق الامجاد الزائفة التي كانوا يعنون بها عصرئذ.

اذا: مـن المـمكن الآ يـقترن مـع العـمل القصصـي (بصفته فنّـا) أى محذور شرعي في ضوء الاعتبارات التي اشرنـا اليها... والامر نفسه بالنسبة الى (العمل المسرحي) أيضا: مادام (التمثيل) أو (التجسيد) يظل بديلا عن الكلمة لاغير... حيث يمكن مقارنة ذلك بعملية (وضوء) مثلا يصطنعها شخص مستهدفا من ذلك تعليم الآخرين لعملية الوضوء المذكورة...

ooo

هنا ينبغي ان نقرر الى انه بالرغم من عدم ترتب محذور اسلامي من كتابة القصة أو المسرحية في ضوء الاختلاق لظواهر الواقع، الا ان المؤكد بان التعامـل مع الظواهر بنحوهـا (الفعلي) كما هو شأن القصة القـرآنية: يظل امرا لاغـبار عليه البتة، كما انه يجنبنا أى احتمال سلبي نتوقعه حيال كتابة ماهو مصطنع إ وهمي من الظواهر.

انـه من الممكن حقاً ان نـوفّر للقارئ قسطا مـن الامـتاع الجمالي: من خلال انـتقائنا شرائح

معينة من الحياة الفعلية وصياغتهاوفق بناء عمارى خاص على نسق ما نلحظه من القصص القرآني حيث ينتخب فى سورة ما أحداثا ومواقف لاحد الابطال، وينتخب احداثا ومواقف غيرها للبطل نفسه في سورة اخرى: حسب ما يستدعيه سياق السورة...

ان انتخاب حدث أو موقف من احداث و مواقف الثورة الاسلامية مثلاً و سواها من الممكن ان نقتطع منها ما يتواسق و (وجهه النظر) التي نستهدفها ونحرص على ابرازمضمونها الاسلامي، حيث نصوغها في ضوء اللغة القصصية التي تنتخب من الحادثة والبطل مايتجانس مع ادوات الحوار والسرد وما يواكبها من عمليات التقطيع والاختزال والتكثيف... الخ...

ان القصة تتميز بكونها اشدّ لصوقا بواقع التركيبة البشرية عن سائر اشكال الفن... فالدافع الى الاستطلاع مثلا وطريقة الاستجابة للشيء تجعلان القصة اشدّ اثارة من غيرها للنفوس: بخاصة ان رصد حركة الآدميين تظل هي التجسيد الحيّ حركة القارىء نفسه... و حيال ذلك، فان عملية الرصد لما هو (فعلي) يكتسب قدرا من الاثارة اشدّ مما هو (محتمل الوقوع)، فالقارىء أو الملاحظ حين يتابع قراءة قصة (مصطنعة) بما تنطوى عليه من عناصر الاثارة تشويقاومماطلةً ونحوهما: يظل انفعال هذا القارىء أوالملاحظ (فنيا) أكثر منه (وجدانيا)، بمعنى ان انفعاله بمضمون القصة (وهمي) لايترك فاعلية ذات أثر الّا في حينه مادام سلفا على إحاطة كاملة بانه حيال احداث (وهمية) يفتعلها القاص، وهذا بخلاف مالوعلم انه حيال حدث فعلي: حينئذ فان انفعاله بالحدث سيكتسب سمة (الفعلية) ايضا بحيث يترك فاعليته في النفس ويسحب آثاره على عمليات (التعديل) للسلوك، حيث تظل عمليات (التعديل) هي الهدف من وراء العمل الفني كما هو واضح. يضاف الى ذلك، ان تدريب الشخصية على ان تتعامل مع الواقع يقتادها الى النضج الانفعالي وتماسك بنائها على العكس من تدريبها على التغذية من (الوهم) حيث يسحب ذلك اثره على بنائها العقلي والنفسي، ومن ثمّ يرشحها للوقوع في وهدة الشذوذ الذى يفصلها عن أرض الواقع ويدعها نهبا للخيالات والاوهام والوساوس...

اذا: ان مايتّسق مع التصور الاسلامي للسلوك هو: ان (يلتزم) القاص الاسلامي بصياغة العمل الفني المرتكن الى الواقع الفعلي: كما هو طابع القصة القرآنية الكريمة: بخاصة اذا اخذنا بنظر الاعتبار ان (فعل) و (ممارسة) مايتصل بالحقل التشريعي يظل هوالنموذج الأمثل لسلوكنا الذى ينبغي أن نصدره عنه، أى: ان مبادئ (الفنّ الشرعي -وهومانلحظه في الكتاب والسنّة) ينبغي ان تظل النموذج لسلوكنا الفني أيضا بالنحو الذى أكدناه عند حديثنا عن عناصر الفن في الصفحات السابقة من هذه الدراسة.

ان القاص الاسلامي ينبغي ان يصوغ له: اتجاها قصصيا يتميز به ويتفرد بممارسته بحيث

يصبح اتجاها خاصا به مثال الاتجاهات الارضية في ضوء التميّز الذى يطبع رسالة الاسلام ذاتها...

القاص الاسلامي بدلا من ان يبذل جهدا فكريا يتطلبه انتقاء الحديث والشخصية والموقف (المفتعل)، بدلا من ذلك، يمكنه ان يبذل الجهد ذاته في انتقاء ماهو(واقع) من الظواهر، وانتقاء ماهو مثير من حوار الابطال مثلا، او ماهو مثير من جزئيات الحوادث المواقف: من حيث طريقة تقطيعها وتوصيلها وطريقة تعامله مع (الزمن) من حيث توحيده وتذويبه وفقا للنمو النفسي أو نموه الموضوعي حسب ما يستدعيه السياق.

طبيعيا، ان الحرص على تسجيل وقائع (فعلية) ومايواكبها من المواقف، لايمكن ان يتم بسهولة اذا اخذنا بنظر الاعتبار صعوبة رصد العمليات الذهنية بالقياس الى رصد الاحداث التي يمكن ان ينتقى منها ما يتواسق ووجهة النظر التي يستهد فها القاص على العكس من العمليات الذهنية التي لايمكن تسجيلها البتة الا من خلال النقل المباشر من لسان الابطال انفسهم. فالقصة القرآنية مثلا عند ما تنقل لنا افكار البطل اتيا ترتكن الى كون الله تعالى (عالما) بما في الصدور بخلاف القاص الذى لايمكنه معرفة اعماق الآخرين الّا اذا كشفوا هم انفسهم عما تحمله اعماقهم من الافكار والعواطف والاتجاهات ولذلك من الممكن التغلب على هذه الصعوبة من خلال احدى الوسائل التي تعرض لها، فمثلا يمكن للقاص ان يدخل الى اعماق البطل مباشرة على نحو ما يفعله الخبير أو المرشد النفسي الذى يعقد لقاء مباشرا مع الاشخاص ثم يبدأبتسجيل كل ما يتحدثون به، موجها اليهم مختلف الامثلة، حيث ينتخب من هذه الاجابات مايتساوق مع (الهدف الفكرى) الذى يريد ابرازه من القصة، ويخضعها لعمليات التقنية الفنية التي يتطلبها شكل القصة. كما انه من الممكن في ضوء الخبرة الثقافية التي يمتلكها القاص بالنسبة الى التركيبة البشرية وطرائق استجابتها، ان يرصد أعماق البطل فيصفها أو يصوغها من خلال الحوار الداخلي، أو الحوار الجمعي شريطة الايتجاوز المبادىء العامة التي تحكم استجابات الاشخاص عادة، والّا فان الامانة القصصية تفرض عليه بخاصة في عمليات الصراع والشدة والمواقف المعقدة حيث لايمكن التعرف على العمليات النفسية والذهنية التي رافقت الابطال الّا اذا وقف بنفسه على الحديث المباشر لهم.

الوسيلة الاخرى التي يمكن من خلالها للقاص ان يكون امينا في نقل الحقائق الذهنية والنفسية للابطال هي: قصة (الحوار الداخلي) وقصة (السيرة الذاتية) فهذان الشكلان القصصيان يتيحان للقاص ان يكون هو البطل ذاته... فالشكل الاول يعتمد تداعيات البطل من حيث تحرك افكاره من موقف لأخر، والمحاورة مع نفسه،... والشكل الآخر يعتمد النقل المباشر لما خبره القاص من الاحداث والمواقف والبيئات التي تخص تجربته،... فاذا افترضنا ان القاص الاسلامي كان في صدد صياغة عمل قصصي يتصل بامكانيات (التعديل) للسلوك ونقل الاخرين من الظلمات الى النور: سواء اكان ذلك في نطاق الموقف الفلسفي من السكون، او النطاق السياسي، أو النطاق

الاخلاقي، أوغيرهما: حينئذ بمقدوره ان يتوكأ على تجاربه الشخصية (اذا كانت شخصيته قد شهدت فعلا معالم هذا التعديل) واما اذا كان القاص ذا شخصية (منبسطة) حسب المصطلح القصصي لم يتعرض لأزمات فكرية ونفسية، حينئذ بمقدوره (مادام يستهدف تعديل سلوك الآخرين) ان يختار شخصية اخرى تنطبق عليها سمة الشخصية (النامية) اى الشخصية التي خبرت (تغييرا) في معالم سلوكها (كما لو كانت ضالة فاهتدت): مثل هذه الشخصية- اذا كان القاص ممن يرتبط بعلاقة فردية أو علاقة غير مباشرة- بمقدوره ان يرسمها (بطلا) لقصته بعد ان يكون قد عقد لقاءات مباشرة معها بالنحو الذى اشرنا اليه.

اذا: ثمة اشكال قصصية يمكن ان ينتجها القاص بنحو يستطيع من خلاله ان يسجل (الهدف الفكرى) الذى ينشده من وراء كتابة القصة، دون ان يقع في مفارقات (الاختلاق) القصصي، ويلغي- من ثمّ- تلك الاتفاقية الصامتة بينه وبين القارىء في اسسها المختلقة، ويعوضها بتقديم قصص (واقعية- قد حدثت فعلا) في هذا الصدد.

الشخصية في العمل القصصي

الشخصية أو (البطل) في العمل القصصي (روائيا ومسرحيا) يحتلّ كلّ شيّ من العمل المذكور، طالما نعرف ان جميع عناصر (القص): الحادثة، الموقف، البيئة، انما يحددها (شخص) يصدر عنه هذا الموقف أو ذاك، وهذه الحادثة او تلك، ويتحرك ضمن هذه البيئة او تلك.

ونحن لا تعنينا طرائق رسم البطل في القصة مادام نمط الرسم في العمل الفني (ايا كان العمل قصة، ام شعرا، ام شكلا آخر) خاضعا لما يفرضه السياق الفكرى الذى يستهدفه الكاتب، انما يعنينا من رسم البطل مايتوافق مع التصور الاسلامي للشخصية.

الشخصية قد تكون (منحرفة) وقد تكون (سويّة)، والانحراف بنمطيه: الفسق والكفر من الممكن ان يرسم في القصة كما هو شأن القصص القرآني الذى يعرض لهذه الانماط في ضوء التنبيه على كونها ملغاة من الحساب، او كونها (تعدّل) من سلوكها في نهاية المطاف. واما الشخصية (السويّة- المؤمنة) فتظل هي النموذج بطبيعة الحال.

ان ماينبغي تأكيده في مجال الرسم للبطل هو: الوقوف امام التيار الارضي الذى يعنى بظاهرة (الصراع) في رسمه للابطال.

الصراع بكل اشكاله: صراع البطل مع نفسه، مع الآخرين، مع القوى الكوفية المحيطة به: يظل -في الاعمال الارضية- تجسيد القمة الانتكاس البشرى المنعزل عن السماء و مبادئها. لقد بدأ الصراع فنيا، مع الفكر الوثني للاغارقة حيث كان العمل المسرحي يأخذ خطورته عصرئذ، وكان الصراع مع اوثانه (الآلهة الخرافية) يشكل لبنة قوية في أساس الفن الاغريقي ثم نما في الفكر الاوربي

الحديث حتى بلغ ذروته في مجالات الجنس والاقتصاد والظاهرة الكونية ذاتها.

ان رسم البطل (متصارعا) مع نفسه، أو الآخرين، أوالوجود لايتوافق اسلاميا مع الهدف العبادى الذى يعني: رسم البطل ملتزما بمبادئ الله، خاليا من التشكيك والتنازع والتوتر الا في نطاق خاص يتجاوزه البطل في نهاية المطاف.

ويمكننا ان نفيد ـ كما اشرنا ـ من القصة القرآنية طرائق انتخاب البطل القصصي وفق مايلي:

١ ـ انتخاب الابطال الايجابيين: كما هو شأن (الانبياء) الذين رسمهم القرآن الكريم.

٢ ـ انتخابهم سلبيين: كما هو شأن الافراد أو المجتمعات التي اكتسحها الطوفان، والريح، والصيحة، الخ ...

٣ ـ انتخابهم متأرجحين بين الايجاب والسلب، مع تحديد عدة أشكال لمصائرهم: التحول الى الايجاب، التحول الى السلب، استمرارية التأرجح، النهاية الصامتة أو المفتوحة لمصائرهم.

النمط الاخير من الابطال ـ بالرغم من كونه ـ يجسد غالبية مجتمعاتنا، الا ان رسمه وفق النموذج القرآني يفضي بالقاص الى تحقيق مهمته الاسلامية، ... كما ان انتخاب النمط الايجابي الصرف (بالرغم من ندرته) يفضي الى الحقيقة ذاتها، ... والامر نفسه بالنسبة لانتخاب البطل السلبي الصرف مادام المصير المرسوم له يفضي بالمتلقي الى اخذ العظة منه، ومن ثم تعديل سلوكه في نهاية المطاف. بيد ان النمط الثالث (اى: المتأرجح بين الايجاب والسلب) يظل ميدانا ينبغي للقاص الاسلامي ان يتحرك من خلاله بحذر كبير، حتى ينجح في تحقيق مهمته الفنية ... ولعل اوضح نماذجه التي ينبغي ان نفيد منها يتمثل في شخوص (السحرة) الذين رسمهم القرآن الكريم عبر موقفهم من موسى وفرعون: حيث رسمهم (وقد تحولوا الى الايجاب) بعد ان عانوا صراعا تشرحه النصوص المفسرة لنا بانه صراع متعدد الاطراف، سواءا اكان ذلك ناجما من نوع المواجهة التي سيرتبونها ازاء فرعون، أو كان ناجما من نوع الاستجابة التي انتهوا اليها ... بيد ان المتلقي ـ وهو يواجه مثل هذا (التحول) من السلب الى الايجاب ـ سوف يستثمر ذلك من خلال معطيات متنوعة، فهو اولا يتعلم امكانية التعديل للسلوك بصفة ان الانسان هو الكائن الوحيد الذى يمتلك مرونة وطواعية في امكانات التغيير: حيث تحول السحرة من موقف يمثل الالتواء كلّه الى موقف يمثل الاستواء كله. ويتعلّم أيضا، شجاعة الموقف وبسالة المواجهة والتحدى لمتسلط عات مثل فرعون، حيث هتفوا بوجهه (اقض ما أنت قاض انما تقضي هذه الحياة الدنيا)، ... ويتعلم ثالثا تفاهة الحياة الدنيا قبال العطاء الاخروى الضخم من خلال هتافهم المذكور...

وهذا النموذج يجسد النمط الاول من الصراع (التحول الى الايجاب). واما التحول الى السلب فتمثله شخصية (ابليس) فيما لا تعقيب لنا عليها، مادام التحول المذكور يفضي بالمتلقي الى تعلم السلوك المضاد له. واما النموذج الثالث (استمرارية التأرجح بين الايجاب والسلب) فتمثله

شخصية صاحب (الجنتين) الذى تباهى مدّلا على زميله بما لديه من جنّة ومجد، ثم تشكيكه في قيام الساعة، ثم عودته الى امكانية التفكير بها (ولئن رددت الى ربي لاجدن... الخ) ثم الندم على ذلك (ليتني لم اشرك بربي احدا)... حيث يفيد القارىء منها في تعديل سلوكه عبر مواجهة هذا النمط من التمزق والتوتر والانسحاق، واستمراريتها في الشخص المذكور.

اخيرا، يتعين على القاص الاسلامي الآ يعنى بقضايا «الصراع» الآ من خلال مفهومه الاسلامي المتمثل في مواجهته لوساوس الشيطان ودحرها في نهاية المطاف، ومن خلال تحسسه بخطورة الذنوب التي اللمّ بها مثلا مقابل تحسسه ـ من الآن ذاته ـ بامكانية تجاوز الله تعالى عنها: حيث يظل التأرجح بين الخوف والامل (بما يواكبه من توتر) مطبوعا بسمة الايجاب على الضد من التأرجح بين الخير والشر في نماذجه الارضية التي أشرنا اليها، حيث ان التأرجح الاول يحسس الشخصية بواقعها العبادى في حين يظل التأرجح الآخر بمنأى عن ادراك الشخصية المنحرفة لوظيفتها العبادية التي اوكلتها السماء الى الانسان، بالنحو الذى تقدم الحديث عنه.

ooo

الخطبة، الخاطرة، المقالة

ثمة اشكال فنية اخرى لها تميزها الشكلي عن الشعر والقصة والمسرحية، :

منها الخطبة:

وهي شكل فنّي يعتمد الاساس العاطفي في التعبير، مصحوبا بالادوات الفنية من ايقاع وصورة ونحوهما من العناصر التي تطبع الفن، كل ما في الامر ان العنصر (العاطفي) ـ كما قلنا ـ يظل هوالمسيطر عليها بما يواكبها من اللغة المباشرة أيضا.

وتتمثل اهميتها في احداث التأثير المباشر على الجمهور حيث يستثّمر الخطيب: (العقل الجمعي) لدى الجمهور في احداث الاثارة المشار اليها.

ونظرا لاننا فصلنا الحديث عنها وعن خصائصها الفنيةُ، في الحقل الخاص بـ(الفن التشريعي)، حينئذ نحيل القارىء الى الحقل المذكور في نهاية هذه الدراسة.

ومنها الخاطرة:

وهي شكل فنّي يعتمد (الاحساس المفرد) أساسا له في التعبير، مصوغة بعبارات قصيرة، مصورة، جميلة: تتناول حركة الانسان والمجتمع والبيئة في شرائحها اليومية بنحو خاطف وعابر.

أيضا نحيل القارىء الى حديثنا المفصّل عنها في الحقل الخاص بالفن التشريعي...

ومنها المقالة:

شكل فني يتناول موضوعا محددا من خلال لغة موشحّة بادوات جمالية عابرة دون ان يثقل بها حتى لايتحول الى عمل انشائي، كما لايتجرّد عن الادوات المذكورة حتى لايتحول الى تعبير علمي...

هذا الى اننا ـ كما اشرنا ـ قد فصلنا الحديث عن هذا الشكل وسواه في الحقل المتصل بالفن التشريعي، الا اننا آثرنا الاشارة هنا الى هذه الاشكال مادامت متصلة بالاجناس الادبية التي حرصنا على تسجيلها في هذا الحقل، بغية الوقوف عليها واستثمارها في الفن الاسلامي.

النحت والرسم

تعدّ ممارسة (النحت) و (الرسم) في الاعمال الارضية أمرا مألوفا في حقل الفن، الا ان ذلك (من حيث التصور الاسلامي) يظل عملا غير مسموح به: فيما يخص التصوير للانسان والحيوان فحسب.

اما ما يتصل بسواهما فامر لاغبار عليه اسلاميا بل يقترن ذلك بعملية (تثمين) على نحو ما يحدثنا القرآن الكريم عن سليمان(ع) حيث سخرت السماء له من قوى الجنّ من يعمل المحاريب والتماثيل الخ فيما وردت النصوص عن اهل البيت(ع) من انها تماثيل الشجر ونحوه وليس تماثيل الانسان والحيوان.

ويثور السؤال:

هل بمقدورنا ان نستكنه السرّوراء الحظر لصنع التماثيل المتصلة بالانسان والحيوان دون غيرهما؟

عبـاديا: ليس من مهمتنا ان نبحث عن السرّ مادمنا نعرف تماما بان (الاحكام) وغيرها (توقيفية) لامجال لمسرح العقول القاصرة فيها، فهناك مئآت من الظواهر المسموح بها او غير المسموح بها نواجهها خلال قصورنا العقلي الذى يندّ عن ادراك السمة الايجابية لما هومأموربه، والسمة السلبية للممارسة المنهي عنها.

واذا كان البعض فيها قد اوضحته الشريعة ذاتها، والبعض الآخر قد ادركته البشرية خلال نموها العقلي في مراحله المختلفة، فان البعض الثالث منها لا يزال مجهولا بحكم القصور العقلي حيال استكناه الظواهر...و لعل الكشوفات العلمية لاحقا تتكفل بهذه المهمة في هذا المجال او ذلك.

المهم، ان استشفاف السرّ اذا كان في بعض حالاته متعذرا، فانه في حالات اخرى -ولو في نطاق ضئيل- من الممكن ان يتوفر عليه الباحث هنا أو هناك بقدرما تسمح به خبراته العلمية والفنية في هذا الصدد.

و فيما يتصل بظاهرة (النحت): اذا كان من المسموح للمعنيّ بشؤون الفن ان يضع خبراته في استشفاف بعض الدلالات الكامنة وراء الحظر الاسلامي للفن المذكور، فحينئذ لامناصُ من الاشارة في البدء الى ان هناك تفاوتا في لغة (المنع): من حيث الفارق اولا بين المنع المتصل

بتصوير الانسان والحيوان وبين غيرهما، ثم بين عملية الصنع للتماثيل وبين مجرد اقتنائها: وان كان الاقتناء نفسه محكوما بدرجة اقل من الحظر في تصوّراخر للظاهرة، ثم امكانية وجود فارق بين (النحت) وبين (الرسم) مثلا، وامكانية الفارق- من جانب رابع- بين مجرد (الرسم) وبين (حياكته) مثلا: اذا كانت الصورة قماشا أوبين (تجسيمها) من خلال (التطرين) على سبيل المثال: كما يتضح ذلك من خلال النصوص التشريعية الواردة في هذا الحقل.

ان امثلة هذه الفوارق قد تلقي بعض الانارة على محاولة استشفاف الدلالة النفسية للغة (المنع) أو (التحفظ) حيال هذا الشكل الفنّي أو ذاك .

فيما يتصل بالفارق الرئيس، بين تصوير ذوى الارواح (الانسان والحيوان) و بين سواها، من الممكن- كما يعلل البعض- ان يكون تجسيم ذى الروح مقترنا بظاهرة (الاصنام) وماتواكبها من الممارسات المتصلة بها: فيتجه الحظر الى ذلك .

ومن الممكن - كما يرى البعض الاخر- ان تكون عملية (التجسيم) اشعارا بمشاركة الفنان للّه تعالى في الابداع...

أما التعليل الاول فلا يمكن الاطمئنان اليه اذا أخذنا بنظر الاعتبار ان التجسيم للشمس مثلا (وقد وردت الاباحة لها) قد يقترن ايضا بالتصور (الوثني) لعبّاد الشمس، فلماذا لم يتجه المنع اليه؟ قد يجاب على ذلك بان (البيئة العربية التي وردت النصوص في سياقها لم تألف غير الاصنام... الّا ان ذلك من الممكن ان يستبعد ايضا اذا أخذنا بنظر الاعتبار ان الممارسة الوثنية قد اختفت في عصور الائمة المعصومين(ع) فيما وردت نصوص الحظر عنهم(ع).

اما التصوّر الاخر ونعني به ان التجسيم يحسس الشخص بمشاركته لله تعالى في الابداع -فأمر له مسوغاته في تصورنا، بخاصة ان بعض النصوص المعللة للمنع تحوم على هذه الدلالة من نحو النص القائل (من صوّر صورة كلفّه الله تعالى ان ينفخ فيها) ونحو(من صوّر صورة من الحيوان يعذّب حتى ينفخ فيها) ونحو (من صوّر صورة: عذّب وكلف ان ينفخ فيها)...

ان امثلة هذه النصوص التي تحوم على المطالبة بنفخ الروح تقتادنا الى استشفاف ان الفنان قد يغمره احساس خاص حيال عمله الفني: كأن يتحسس بكونه قادرا مثلا بتحريك الكائن المنحوت وفق مشيئته...

طبيعيا، ان تجسيم الشمس اوالشجر (كما وردت: النصوص تبيح ممارستها) قد يقترن ايضا بأحاسيس مماثلة، الا انها تختلف تماما عن الاحاسيس المتصلة بتجسيم الانسان والحيوان فهذا التجسيم يظل على صلة بسمتي (الارادة) و (الاحساس) حينما تقترنان بالتصوّر البشرى حيال تحريكهما وفق مشيئة هذا الفنان أو ذاك ، اذ تولدان فيه نمطا من الخبرات الملتوية وتسقطانه في شائبة التصوير للروح بنحو أو بآخر.

ومما يعزّز هذا الذهاب ايضا، ملاحظة الفارق (في لسان بعض النصوص) بين صنع التماثيل وبين اقتنائها، فامتلاكك اياها مثلا لايقترن مباشرة بمشاعر (الصنع) كما هو واضح، ...ولذلك نجد بعض النصوص لا تمانع من ذلك بل تطالب بان يطرح مثلا شيئا عليها خلال ممارسة الصلاة... وهذا فيما يتصل بعملية (النحت).

اما مايتصل بعملية (الرسم)، فقد ورد في بعض النصوص ما يشير الى المطالبة بتكسير رؤوس (التماثيل) وبتلطيخ رؤوس (التصاوير)، حيث نستخلص من ذلك ان المقصود بـ(التصاوير) هو (الرسم) بقرينة (التلطيخ) وان المقصود من «التماثيل» هو «النحت» بقرينة (التكسير)، والى ان (الرسم)- من ثمّ- محكوم بنفس المنع: علما بأن عملية التجسيم لما هو (مرسوم) من خلال تكثيف عملية الرسم مثلا، أو تطريزه اذا كان قماشا: يظل طابعا مشتركا مع عملية (النحت) من حيث خضوع كليهما الى عملية (تجسيم)...

و ايا كان الامر، فان الممارسات المذكورة (نحتا كانت ام رسما) صنعا كانت ام اقتناءا ، من الافضل عباديا اجتنابها جميعا (المحرمة منها: الزاما) و «المتحفّظ حيالها: تنزّها) بخاصة اذا ادركنا ان بعض الحروب الاسلامية التي خاضها(ع) قد اقترنت بتحطيم التماثيل والرسوم التي واجهها في عملية الفتح.

الفنّ واتجاهاته

تأريخيا: نشأت اتجهات أو مذاهب فنية جاء بعضهـا صدى لانعكاسات الفلسفات الارضية عليها، وبعضها فرضته اوضاع اجتماعية خاصة، وبعضها يمثل مجرّد تطور فني أفرزته طبيعة الثقافة العامة لهذا المجتمع او ذاك .

أما اسلاميا، فلا نعتقد بأهمية مثل هذه الاتجاهات او المذاهب التي يؤرخ لها الارضيون المعنيون بشؤون الفن: مادمنا- من جانب- نمتلك تصورا خاصا حيال الحياة، ومادامت هذه الاتجاهات- من جانب اخر- لاتجد لها في خارطة الفن المعاصر موقعا ذا بال بقدر ما تمثل مرحلة تأريخية تجاوزها المعاصرون الا في نطاق محدود لامانع من العرض لها الان عابرا حتى نتبين مدى امكانية التعامل مع دلالاتها-فنيا- او عدم امكانية ذلك في ضوء التصور الاسلامي لها.

من هذه المذاهب:

الاتجاه التقليدى:

يتميز هذا الاتجاه بطابعه التأريخي من حيث كونه يمثل مرحلة زمنية تماثلت من خلالها آداب العالم في الخطوط التي طبعتها، فهناك حضارات اولى افرزت نمطا من الآداب يسمها البعد المنطقي (اى غلبة العنصر (العقلي) وفخامة اللغة التي فرضها البعد المنطقي المذكور.

ونظرا لانطفاء هذه الحضارات أو توقف نموها: ثم عودتها مع مايسمى بعصور النهضة الحديثة، حينئذ فان احياءها من جديد فرض فاعليته على المراحل الاولى من العصر المذكور.

ولذلك اصبح هذا التيار فيا بعد (رمزا) لمطلق الآداب القديمة واصبح (تراثا) اكثر منه مذهبا فنيا: بالرغم من ان بعض مبادئه الفنية لازالت محتفظة بفاعليتها من الآداب المعاصرة مثل (عضوية العمل الفني) اى: تلاحم أجزائه الموضوعية بعضا مع الآخر وارتباطها وفق سببية محكمة، ومثل نظرية (التطهير-في التراث الاغريقي) التي تعني اثارة عاطفتي (الشفقة) و (الخوف) لدى المتلقي، بصفة ان «الخوف» من العقاب يحمل الفرد على تجنب الخطأ، و (الاشفاق) من المصير السلبي للشخص يحمل الآخرين على التجنب المذكور.

اسلاميا: تظل عملية (وحدة العمل الفني) و (التطهير) امرا لاغبار عليه: على ان يفصل ذلك من السياق الارضي له، مع ملاحظة ان القصة القرآنية الكريمة (او السورة من حيث هيكلها العماري العام) تفرز خطوطا- في ميدان «وحدة النص» والا ثارة العاطفية»- مايغنينا عن ذلك، بخاصة اذأ اخذنا بنظر الاعتبار ان وحدة العمل الفني (في تجارب الارض) بدأت منحصرة في انتقاء (موضوع) محدد ترتبط مفرداته بقانون السببية، ثم تطورت بعد ذلك الى تعدد (الموضوعات) مع ارتباطها بوحدة (فكرية) تجمع بينها، ثم تطورت ثالثا حتى شملت التلاحم بين مختلف العناصر (موضوعيا وفنيا) اى تلاحم الموضوع مع أدوات الفن من لغة وصورة وصوت الخ... وكل اولئك يمكننا ملاحظته في النص القرآني الكريم (سورة أم قصة) بنحو يتجاوز مراحل التطور الارضي المشاراليه، ممّا يقصر عنه التصور الفني المحدود بطبيعة الحال.

ومنها: الاتجاه الرومانسي:

يقول مؤرخو الفن بان هذا الاتجاه يمثل استجابة عاطفية لمنطقية الاتجاه السابق: حيث برز في القرن الماضي، وهو قرن شهد تغييرا في اوضاعه العلمية والاجتماعية سحب آثاره على الفنانين، ولابد ان يتم ذلك على نحو (انفعالي) يتناسب مع عمليات التغيير...

وقد صحب هذا الاتجاه اكثر من مبدأ فني، حيث طور مفهوم عضوية العمل الادبي وجعله متسعا تتعدد الموضوعات بدلا من قصرها على واحد: مع ربطها بخيط فكرى يوّحد بينها،... كما انه جنح الى بساطة اللغة بدلا من الفخامة التي طبعت الاتجاه الأسبق.

اسلاميا: لاغبار على هذا الجانب الفني من الاتجاه المذكور، مادمنا قد اشرنا الى ان وحدة العمل الفني بجميع مستوياتها قد اغنانا القرآن الكريم عن استثمار معطياتها، كما ان بساطة اللغة تظل واحدا من اهم المبادىء الفنية التي يشدد الاسلام عليها عبر مطالبته بـ(الوضوح) في التعبير.

الّا ان (البعد العاطفي) لدى هذا الاتجاه يظل على الضدّ تماما من التصوّر الاسلامي: حيث سبق ان اوضحنا بان الاسلام ينظّم استجابة الشخص وفق طابع سوّى موسوم بالنضج وبالرصانة وبالتعامل الواقعي مع الظواهر، في حين يظل الاتجاه الرومانسي موسوما (ليس ببعده الانفعالي فحسب، بل يتضخم درجة هذا الانفعال بنحو فصل بعض ممارسيه عن ارض (الواقع) تماما وجنح به الى عوالم الوهم، والتخيّل اللذين يثيران الاشفاق، فضلا عن سمة (الابتذال) التي طبعت هذا الاتجاه (عقليا) مثل ماطبعته في لغته الفنية ايضا.

المهم، ان هذا الاتجاه لافاعلية له في الحياة الادبية المعاصرة، الا ان طابعه (الذاتي) يظل محتفظا ببعض خطوطه: مع تلونها بطابع هذا العصر بكل تعقيداته التي لافائدة من التحدث عنها الان، ... كما ان خطوطه الفنية (وحدة العمل الادبي وبساطة لغته) تظل ذات فاعلية موسومة

بالمستوى ذاته من النسبية التي أشرنا اليها.

ومنها الاتجاه الرمزي:

هذا الاتجاه، نشأ بدوره في القرن الماضي، منطلقا من الحقائق النفسية التي تذهب ـ كما يقول مؤرخو هذا الاتجاه ـ الى ان استجاباتنا أو وعينا للشئ هوالذى يخلع على الظواهر: هذه الدلالة أو تلك ، والى ان (اللغة) بصفتها محدودة (من حيث مفرداتها) ترتطم بالحقائق النفسية التي لاحدود لها، مما يستتلي ذلك: اللجوء الى (الرمز) بصفته تعبيرا مكثفا مليئا بالايحاءات المتنوعة التي تشي بمختلف الدلالات: حسب خبرات الكاتب أو القارىء. وهذا يعني ان (الرمز) تعبير محدود عن معان لامحدودة.

ويضيف مؤرخو هذا الاتجاه: الى ان حواس الشخصية (سمع، بصر، ذوق...) تتبادل التأثيرات فيما بينها نظرا للغة النفسية التي توّحد بينها، مما يعني انها تثرى الامكانات الايحائية للرمز...

اسلاميا: لاغبار على هذا النمط من استخدام اللغة، شريطة ان تظل (الرموز) محتفظة بوسيلتها اى بكونها مجرد (وسيلة) للافصاح عن كثافة الدلالة، لا ان يتحول الى غابة كثيفة، مضببّة، فيما نلحظ ذلك من نتاج الكثير من، اصحاب هذا الاتجاه. ان التعبير القرآني الكريم تتخلله (رموز) متنوعة اشرنا الى جانب منها في الدراسة المتصلة بالفن التشريعي، الا انها تتسم بطابع (الوضوح) بحيث يمكن استحضار اطرافها دون ارهاق، ...واذا كانت مبادىء الفنّ ـ اسلاميا ـ تتمثل في الاقتصاد والعمق والوضوح (كما ألمح ائمة التشريع (ع) الى ذلك) فان «الرمز» ـ في نصوص القرآن والحديث ـ يجسد المبادئ المذكورة تماما: بصفة ان (الرمز) نفسه عملية (اقتصاد لغوى) كما ان سعة الدلالة التي يعبر عنها الرمز تمثل المبدأ الاخر للفن وهو (العمق)، ...فاذا تمّ انتخاب الرمز بنحو غير مضبّب حينئذ فان المبدأ الثالث وهو (الوضوح) يتحقق في ذلك ايضا.

اذا (من حيث التصور الاسلامي للغة الفن) يظل (الرمز) حاملا مسوغاته بالنحو الذى اشرنا اليه. واما ارضيا فان هذا الاتجاه (بصفته تيارا مستقلا بذاته) لايحتفظ بحدوده المستقلة في خارطة الادب المعاصر، لكنه يحتفظ بفاعليته كبيرة لعلها لا تضارعها اية فاعلية اخرى: من حيث جوهر (الرمز) وامكاناته الايحائية التي لاحدود لها، وليس من حيث كونه اتجاها له خطوطه التي تميزه ـ تأريخيا ـ عن غيره من الاتجاهات.

ومنها الاتجاه السريالي:

وهو اتجاه أفاد من مكتشفات علم النفس التحليلي الذى ظهر مع بدايات هذا القرن و

تأكيده على فاعلية الحياة (اللاشعورية). ويقول مؤرخو هذا الاتجاه، بأن الفنانين قد استثمروا ـ فنيا وفكريا ـ ظهور هذه المدرسة: بعد ان كانت الحرب العالمية الاولى قد تركت في نفوسهم استجابات مريرة تتمثل في خيبة أملهم بالحضارة التي افرزت مثل هذه الحروب.

وبدلا من أن يتجه الفنانون ـ كما هو شأن الشخصية السوية ـ الى رفض القيم المادية التي افرزت امثلة ذلك الدمار، بدلا من ذلك اتجهوا ـ كما يقول المؤرخون ـ الى سلوك مرضي هو التمرد على بقايا الحياة الخلقية التي احتفظ بها المتعزلون عن مبادىء السماء، فجنحوا الى الفوضى والتهكم والسخرية في ضوء وقوفهم على فوضوية الحياة اللاشعورية ومشروعية رغباتها (وان كانت ممنوعة اجتماعيا ـ حسب زعم رائد هذه المدرسة النفسية)...

ان مايعنينا ـ اسلاميا ـ من هذا الاتجاه هو: انعكاس المكتشفات اللاشعورية على الصياغة الفنية لرواده. وهو انعكاس لاينحصر في هذا الاتجاه بل يتجاوزه الى مطلق الفنانين الذين افادوا من مكتشفات اللاشعور في العمل الفني: حيث ركنوا الى ظواهر مثل (الحُلُم) و (التداعي الذهني) ونحوهما من الادوات الفنيّة.

طبيعيا، لاغبار على استخدام امثلة هذه الادوات (الحلم ، التداعي الذهني،...) في العمل الفني مادامت مجرد أداة فنية: بخاصة ان المشرع الاسلامي نفسه قد اشار الى الحياة اللاشعورية للانسان: عبر نصوص وردت عن الامام علي (ع) والامام السجاد(ع) والامام الصادق(ع) تتصل بظواهر هفوات اللسان، والمزاح، والتكبر: من حيث صلتها باللاشعور الذى اكتشفه الارضيون في زمن متأخر.

اما فكريا: فبالرغم من ان الاسلام أقرّ بفاعلية الحياة اللاشعورية، الا انه يرفض طبيعة التفسير الارضي (بخاصة: التفسير الجنسي والعدواني الذى تقوم عليه اسس هذه المدرسة): مع ملاحظة ان تلامذة هذا التيار نفسه قد شككوا بقيمة التفسير المشار اليه، كما ان الاتجاه المعاصر لمدرسة التحليل النفسي يرفض بدوره امثلة هذا التأكيد على ظاهرتي (الجنس والعدوان)، بل ان الاتجاه التحليلي الأحدث بدأ يشدد على (الانا) أو (الشعور) بدلا من المبالغة في فاعلية اللاشعور، وهو امر يفسر لنا مدى تهافت هذه النظرية-وافلا سها علميا (حتى في نطاق البحث الارضي لها].

***

اتجاهات فكرية:

التيارات التي اشرنا اليها (الكلاسية، الرومانسيه، الرمزية، السريالية) بالرغم من كونها منشطرة الى ماهو (فني) صرف والى ماهو مزيج بين الفن والفلسفة الفكرية التي ترفده، تظل متميزة عن اتجهات اخرى يغلب عليها: الطابع الفكري، وهى اتجاهات بدأت مع القرن الماضي مثل

(الواقعية) (لطبيعية)، ومع القرن الحالي في عقوده الاولى (الواقعية الانتقادية) (الواقعية الاشتراكية)، وخلال و بعد الحرب العالمية الأخيرة (الوجودية) (اللامعقول) الخ... ان امثلة هذه الاتجاهات بالرغم من توسّلها بادوات فنية تفرز اتجاها عن آخر، وبالرغم من تباينها فكريا و زمنيا، الا انها تظل افرازا مريضا من افرازا الحضارة المنعزلة عن السماء، شرقا، و غربا، فيما يضادها الاسلام تماما، و هو امر يقتادنا ليس الى رفضها فحسب بل الى ضرورة التوفر على صياغة اتجاه اسلامي محدد يُعنى بالجانب الفنّي في ضوء المبادىء التي نحاول ـ في هذه الدراسة ـ الوقوف عندها من خلال مبادىء (الفن التشريعي) نفسه ـ كما كررنا، ومن خلال الخطوط العامة رسالة الاسلام.

***

الحقول المتقدمة التي عرضنا فيها مجمل التصور الاسلامي للفن، تظل متصلة بظاهرة (الفن) من حيث كونه عملا ابداعيا، وهو امر يظل متميزا عن عمل آخر هو دراسة هذا الفنّ من حيث (تقويمه) وتبيين قيمه الجمالية والفكرية وملاحظة مستوياته ايجابيا أو سلبا، حيث ينتظم ذلك حقل خاص هو:

(الفنّ ودراسته)

عندما نطلق كلمة (الفن)، فانها تعني حينا ما يصطلح عليه باسم (الفن الانشائي)، وحينا آخر (الفن الوصفي أو المعيارى)...

اما الفن أو الادب الانشائي فيقصد به: التجربة الوجدانية التي يصوغها الشاعر أوالقاص أوالخطيب وفق احد الاشكال التي تقدم الحديث عنها (القصيدة، القصة، المسرحية، الخاطرة، الخطبة الخ)...

وامّا الفن أو «الادب الوصفي» فيقصد به: دراسة الاشكال الفنية المذكورة (القصيدة، القصة، المسرحية الخ) أى: تبيين القيمة الفنية لها من حيث كونها جيدة أم رديئة: بما يواكب ذلك من محاولة تحليلها وتفسيرها وهذا النمط الاخير (اى: الادب الوصفي) يتميزعن سابقه (الادب الانشائي) بكونه يعتمد: التعبير المباشر أو العلمي أوالعادي... لذلك، فان اطلاق اسم (الادب أوالفنّ) عليه يظل (تجوزا) وليس «حقيقة»، بصفة انه لايختلف عن البحث العلمي الذى يتناول دراسة احدى الظواهر وفق منهج خاص قائم على الملاحظة، والاستقراء، والاستنتاج ونحوها مماهو مألوف في دراسة العلوم الانسانية أو البحته... كل ما في الامر، ان الدارس الفني من الممكن ان يعتمد (ولو جزئيا) لغة الفن من (تخيّل) و(عاطفة) و(ايقاع) ونحوها مما ينتظم الادب الانشائي،... كما انه من الممكن الّا يعتمد ذلك فيحصر معالجته في اللغة العلمية البحتة، أو يوشحها عابرا بلغة الفنّ.

المهم، ان دراسة الفنّ تظلّ منتسبة بعامة الى لغة (العلم) وليس لغة (الفن)، وهو مانحاول تسجيله في هذا الحقل الذى أسميناه بـ(الفن ودراسته).

***

نظرية الفنّ:

ولعل اول ما ينبغي تسجيله في هذا الحقل هو: تحديد مستويات (الدراسة للفن)، حيث يمكن دراسته من خلال (النظرية) فحسب: كما لو قمنا بعملية تعريف للفن، وماهيته، ووظيفته،

وعناصره، واشكاله، واتجاهاته الخ وهوما ينسحب عليه طابع «الدراسة» التي قدمناها في الحقول السابقة...

ويمكن دراسة الفنّ أيضا ليس من خلال (النظرية) التي تعني صياغة القواعد أوالمبادئ أوالقوانين للفنّ، بل من خلال (التطبيق)، أي: دراسة النص الانشائي (قصة، مسرحية الخ) في ضوء القوانين الفنية المشار اليها، أو دراسة النص الوصفي (كما لو حاولنا تقويم الدراسة نفسها مثل تبيين مواطن الجودة أوالرداءة في الدراسة النظرية أو التطبيقية التي يقدّمها الدارس)... بيد أن الدراسة (التطبيقية) المشار اليها، قد تأخذ طابعا عاما (كما لو درسنا القصيدة من خلال تبيين قيمتها فنيا وفكريا)، وهو مايطلق عليه اسم (النقد الادبي أو الفنّي)،... وقد تأخذ الدراسة طابعا خاصا هو: محاولة التأريخ لها أي: اخضاعها للبعد التأريخي من حيث نشأة الفن وتطوره ومراحله الخ،... وبالرغم من ان (النقد الادبي) في احد اشكاله وهو (النقد التأريخي) من الممكن ان ينهض بهذه المهمة، الا ان الدارسين اعتادوا أن يفرزوا نمطين من (التأريخ) احدهما: وضع النص المدروس في اطاره الاجتماعي الذى ولد فيه وهو ما يخص (النقد التأريخي)، والآخر: دراسة الفن من حيث كونه ظاهرة تندرج ضمن التأريخ العام للبشريه فيؤرخ له كما يؤرخ للاحداث الاجتماعية أو السياسية أو سواهما، وهو ما يخص (تاريخ الادب أو الفنّ)...

وفي ضوء هذا التميز نتقدم الى دراسة (النقد الادبي) أولا ثم دراسة (تاريخ الادب)... حيث نبدأ الآن بدراسة:

النقد الادبي أو الفنّي

يمكن تعريف (النقد) بانه عملية (كشف) للنصوص، أى تبيين قيمها الفنية من حيث الجودة أو الرداءة وذلك من خلال (تحليل)اجزائها و (تفسيرها) و(الحكم) عليها.

وهذا يعني ان عملية «الكشف» تتضمن ثلا ثة عناصر هي:

١ ـ التحليل: كما لوقمنا بتفكيك القصيدة مثلا الى أجزاء مختلفة تتصل بعناصرها من (فكر) و (انفعال) و (صورة) و (ايقاع) و(تخيّل) الخ، أو تفكيك (الصورة) وتحديد أطرافها، أو تفكيك ايقاعها من فرز لعناصر التفعيله مثلا الى التجانس الصوتي للعبارة، الى (الجرس) الخاص بها الخ... كلّ اولئك يجسّد عنصر (التحليل) لمركبات القصيدة...

٢ ـ التفسير: وهو تبيين أو شرح أو القاء الانارة على الاجزاء المحللة المشار اليها: كما لو قمنا بعملية فكّ لرموزها وصورها الغامضة مثلا...

٣ ـ الحكم: وهو القاء وجهة نظرنا الايجابية أو السلبية على النص، مشفوعة بعنصر (التعليل) للحكم المذكور، أى: تقديم الأسباب الفنية الكامنة وراء (حكمنا) على النص.

والجدير بالملاحظة ان هناك اتجاها يكتفي من عملية «النقد» بعنصرى (التحليل) و(التفسير) فحسب دون ان يعنى بعنصر (الحكم)، مستندا في ذلك الى وجهة النظر الذاهبة الى ان (المتلقي) ينبغي ان (يساهم) في عملية الكشف للنص لا ان نحصر الكشف في نشاط الناقد وحده، وذلك لجملة من الاعتبارات، منها: ان مساهمة المتلقي في عملية (الكشف) سوف يزيد من إمتاعه لتذوق النص ويثرى تجربته في عملية التذوق بدلا من ان نقدم له وصفة جاهزة تحتجزه من ممارسة الابداع، وهذا يعني ان (المتلقي يقوم بعملية فنية مكملة لمهمة الناقد... ومنها: ان للمتلقي وجهة نظره الخاصة في عملية التذوّق مما يتنافى مع (الحكم) الذى يطلقه الناقد على النص، وهو امر يجعل كون النقد منحصرا في عمليتي «التحليل» و«التفسير» دون «الحكم»: له مسوغاته في هذا الميدان مادامت معايير الفن وقوانينه (نسبية) وليست مطلقة.

ومنها:

ان الاعمال الفنية بخاصة: الاعمال الخالدة لكبار الفنانين لاحاجة لاصدار «الحكم»

عليها مادامت مستوفية لشرائط الفن.

ومنها: ان عمليتي التحليل والتفسير ذاتها تكشفان عن (قيمة) النص دون الحاجة لاصدار الحكم...

وفي تصورنا، ان الركون الى (التقويم) أو (التفسير والتحليل) يظل محكوما بطبيعة الموقف،... فقد يستدعي السياق مجرد عملية (وصفية) للنص، وقد يتطلب الموقف (أحكاما) عليه، الاّ ان عملية (الحكم) بنحو عام تظل هي المهمة الرئيسة للنقد، مادمنا ـ اسلاميا ـ مطالبين بنصح الآخرين وارشادهم، حيث يفيد صاحب النصّ من الملاحظات النقدية على نتاجه، كما يفيد الفنانون الاخرون من الملاحظات المذكورة، فضلا عما يفيده (المتلقي ـ القارىء) من ذلك أيضا.

***

ان عملية (الكشف) للنص تقترن بجملة من المبادىء، منها: ما يثيره النقاد حيال عمليات التفسير أو التحليل أوالحكم من حيث تناولها للنص وشطره الى (شكل) و (مضمون) فيما يذهب النقاد (الجماليون) بخاصة، وهم النقاد الذين يعنون بالفن من حيث كونه تعبيرا (جميلا) فحسب بغض النظر عن دلالته) الى صعوبة عزل الشكل عن (دلالة) النص، حيث يترتب على مثل هذا الاتجاه غياب المضمون الفكرى أساسا وهو مايتنافى مع العناية الاسلامية بالمضمون كما هو واضح.

الناقد الاسلامي بمقدوره ان يتجاوز هذا المبدأ (المفتعل) ويتجه الى عزل الشكل القصصي أو الشعرى مثلا عن مضمونه دون ان يترتب على ذلك: تضييع «لقيمة النص».

صحيح ان الامتاع الفني لايتحقق الا من خلال وحدة العمل الادبي (وهو امر يؤكده الالتزام الاسلامي: كما سبقت الاشارة الى ذلك) الاّ ان ذلك لايحتجز الناقد من فكّ (الوحدة) أو (المركب) وارجاعه الى (الاجزاء) التي انتظمت فيه، بل يمكن القول الى ان الفارق بين العمل الفني وبين دراسته هو: قيام العمل الفني على شكل (تركيبي) وقيام الدراسة على شكل (تحليلي) أى ان تحليل المركبات هو الوظيفة الرئيسه لعملية النقد.

من هنا فان اكساب المهمة النقدية نفس المهمة الفنية يظل امرا مضادا تماما لطبيعة العمل النقدى.

يترتب على المبدأ المذكور، مبدأ آخر يتمثل في ذهاب النقّاد الجماليين الى ضرورة تناول النص من خلال (الوحدة) المشار اليها دون التناول (الجزئي) لها. فإذا افترضنا ان القصيدة مثلا تتركب من (تخيّل) و (عاطفة) و (ايقاع): حينئذ يظل من الممتنع تناول الجزئيات المذكورة منفصلة عن (الشكل) الكلّي لها: في نظر الاتجاه الجمالي في النقد.

هنا نكرر نفس الكلام السابق: من انّ وظيفة الناقد هي تفكيك المركب وتناول جزئياته منفصلة عنه حينا، أو وصلها ـ من جديد ـ بالمركب المذكور: حسب ما يتطلبه الموقف.

ان بعض المواقف تتطلب رصد افكار جزئية من النص: كما لوحا ولنا ـعلى سبيل المثال ـ ان ننتزع من السورة القرآنية (وهي اساسا تقوم على هيكل عمارى محكم) العنصر القصصي، أو الصورى أو الايقاعي أوالفكرى (ظاهرة الجهاد، الانفاق، الخ): حينئذ فان التناول الجزئي المذكور قد يفرض ضرورته: كما لو استهدفنا الحديث عن (الجهاد) أو (الانفاق) مثلا: حيث تفرض المهمة العبادية على الناقد ان يعنى بهذا الجانب السياسي أو الاقتصادى من النص: لكن دون ان يحتجزه ذلك من التناول الفني لـلظاهرة كما لو وصل بين احدى الصور الفنية للانفاق مثلا (كمثل حبة انبتت سبع سنابل الخ) وبين الاهمية العبادية للانفاق ذاته،... ويكون الناقد ـ بهذا التناول الجزئي ـ قد حقق مهمته العبادية من خلال اللغة الفنية التي توفر عليها: كما هو الامر في المثال السابق. وقد يستدعي الموقف ابراز الظاهرة الاعجازية للقرآن الكريم مثلا، حينئذ بمقدوره ان يتحدث عن السورة كاملة من حيث كونها عمارة محكمة تتلاحم اجزاؤها بعضا مع الآخر...

اذا: في الحالات جميعا، تظل تجزئة النص أو وحدته محكومة بمتطلبات الموقف (العبادى) للناقد دون ان يترتب على ذلك اى اخلال بمهمته (الفنية) أيضا، بالنحو الذى تقدم الحديث عنه.

لغة النقد:

والآن، بعد ان ألممنا عابرا بطبيعة النقد وقضاياه، يحسن بنا ان نعرض لـ(لغة النقد) من حيث التصور الاسلامي لهذا الجانب.

ان عملية (النقد) بنحو عام، وجدت لها نماذج (شرعية) لدى المعصومين(ع)، فالنبي(ص) والائمة(ع) طالما ثمنّوا مواقف الشعراء واغدقوا عليهم الهدايا: تعبيرا عن (الحكم) على نتاجهم، أى: احكم بالجودة على ذلك، مما يعين ان نقد النص من خلال اظهار محاسنه (وهو أحد عناصر التقويم الثلاثة: اظهار المحاسن، اظهار المساوىء، الوقوف عند التحليل والتفسير فحسب) يظل أمرا مشروعا، بل يمكن القول بانه يظل امرا (مندوبا)، طالما يقتاد التقويم الايجابي الى تشجيع الفنان لمواصلة المزيد من وظيفته الاسلامية.

كما ان التقويم السلبي (اى اظهار المعائب) وجد له نماذج شرعية أيضا، حيث ان المعصومين(ع) كانوا يقترحون على الشاعر ان يستبدل بيتا بآخر مثلا أو يطالبونه بالقاء الموضوعات الهادفة فحسب وعدم قراءة مقدمة القصيدة التي تستهل (وفقا للتقاليد الفنية عصرئذ) بالغزل ونحوه... ان امثلة هذه الاقتراحات تفصح عن ان ملاحظة النص من حيث جوانبه السلبية يظل امرا له مشروعيته أيضا، بخاصة اذا أخذنا بنظر الاعتبار ان ملاحظة الجانب السلبي والتنبيه عليه في مطلق السلوك يظل في الصميم من توصيات المشرع الاسلامي الذى يطالبنا جميعا بنصح الاخرين وتنبيههم على اخطائهم حيث يدخل (العمل الفني) ضمن مفردات (السلوك) العام أيضا.

اذا: لاغبار على عملية النقد أساسا من حيث الحكم على النص بالجودة أو الرداءة، كلّ ما في الامر ان لغة النقد كما اشرنا ينبغي ان تحكمها الموضوعية من جانب وان تتسم بالبعد الاخلاقي من جانب آخر، بمعنى ان التعامل بالحسنى (في حالة النقد السلبي) يظل غير منفصل عن السلوك العام الذى يطالبنا المشرع الاسلامي بالصدور عنه.

و لعل التوصيات الاسلامية المطالبة بمفهومات من نحو: (العدل) (قول الحقّ) (الانصاف) الخ مما تشكّل جوهر السلوك السوّى: تظل منسحبةً على (العمل النقدى) ايضا.

بل يمكننا ان نستخلص هذه الحقيقة بوضوح حينما نقف على توصيات خاصة في هذا الميدان أو حينما نقف على نماذج تطبيقية للمعصومين(ع) تكشف عن أهمية (البعد الموضوعي) في النقد... من ذلك مثلا: ماورد عن النبي(ص) من انه لو (احتكم) طفلان مثلا الى احد الاشخاص حيال افضلهما خطا أو كتابة، كان من الضرورى على الشخص ان يحكم بـ(العدل) حيال هذه القضية.

فاذا كان مجرد الخط أوالكتابة لطفلين (وهو عمل عادى) يتطلب ـ في التوصيات الاسلامية ـ (موضوعية) في الحكم، حينئذ فان (الموضوعية ـ الحياد) في اصدار الحكم على العمل الفني تفرض ضرورتها ـ دون ادنى شك ـ على الكاتب الاسلامي..

الاستشهاد بالنموذج المعروف الذى أصدره الإمام عليّ (ع) حيال احد شعراء الجاهلية، حينما حكم(ع) بجودة نتاجه (من حيث الاداة الفنية): مع انه(ع) وسم النتاج المذكور أو وسم صاحبه بالطابع الانحرافي (الضلال)،... وهو امر يكشف عن (الموضوعية) في ارفع مستوياتها، مما يعني ان الطابع الموضوعي في النقد، يظل في الحالات جميعا، موضع عناية المشرع الاسلامي.

***

هذا كلّه فيما يتصل بالبعد (الموضوعي) في النقد.

امّا ما يتصل بالبعد (الاخلاقي) منه، فان لغة النقد (وفق التصور الاسلامي لها) ينبغي ان تتسم بنفس لغة التعامل الاجتماعي مع الآخرين من حيث الالتزام بالآداب العامة من عمليات الارشاد أوالامر بالمعروف والنهي عن المنكر: حيث لافارق البتة بين لغة منطوقة ولغة مكتوبة...، بين لغة تتناول السلوك الفردى والاجتماعي ولغة تتناول السلوك الفني.

ان كلا من عمليتي (التجريح) و (الفضح) اللذين نألفهما في النقد الارضى ينبغي ان يتنزّه الناقد الاسلامي عنهما.

صحيح ان ابراز المساوىء الفنية في النص تفضي الى عملية (فضح) لصاحب النص، الا ان هذا الاخير ينبغي ان يتقبّل ذلك برحابة صدر مادام النص الادبي ملكا للاخرين وليس لكاتبه فحسب، وهو ما يفترق تماما عن السلوك الشخصي فيما يتعين ارشاد الشخص مباشرة دون فضحه امام الآخرين... وهذا يعني ان هناك فارقا بين نقد السلوك الفردى وبين نقد نتاجه الفني، وهو أمر

يتعين التشدد عليه في هذا الجانب، كما يترتب عليه جانب آخر يظل في غاية الاهمية بالنسبة للناقد الاسلامي... اننا نعرف مثلا ان هناك اتجاها نفسيا في النقد (حيث سنتحدث عنه في حقل لاحق) يحاول ربط النص الادبي بنفسية كاتبه حيث يلاحظ ان روّاد هذا الاتجاه يجنحون في الغالب الى (فضح) كاتب النص واخضاع شخصيته للتحليل النفسي، وهو تحليل يعنى بابراز السمات الشاذة للكاتب.

ان الشاعر أو القاص مثلا يظل مثل سائر النماذج البشرية محكوما بعقده المختلفة وافرازاتها المتمثلة في سمات من نحو: الاحساس بالنقص، أو العظمة الموهومة، أو المخاوف، أو الوساوس، بما يستتبعها من الصدور عن (آليات) مختلفة مثل: الاسقاط، النكوص، التسويغ، الخ... فاذا اتجه الناقد الى ابراز هذه السمات: حينئذ تظل هذه العملية بمثابة (تشهير) و (فضح) للقاص أو الشاعر يتنافى اساسا مع (الاخلاقية) الشخصية المسلمة.

ان الناقد نفسه من الممكن أن تطبعه نفس السمات المرضية التي خلعها على كاتب النص، بل ان (التشهير) نفسه يجسد (نزعة عدوانية) تفضح عن شذوذ صاحبه،... وحينئذ ما فائدة أن يشخص الناقد (حالة مرضية) تطبع شخصه بمثل ما تطبع شخصية كاتب النص... ان امثلة هذا النقد دفعت الكثير من روّاده الى الوقوع في أحكام (لا تقف عند مجرد التشهير أو الفضح لعيوب خفية) بل تجاوزت ذلك الى محاولة (افتعال) التهم والصاقها بكاتب النص من نحو مانلحظه من تفسيرات تتحدث عن شعراء وقصصين: خضعوا نتاجهم لتقاليد فنية لاعلاقة لها بسلوكهم الشخصي، أو لوحظ انهم - في السلوك الشخصي - قد طبعهم بعض الشذوذ، فالتمسوا لنتاجهم تفسيرات متعسفة في ضوء وقوفهم على الشذوذ المذكور، فضلا عن محاولتهم تفسير ما هو ايجابي عند بعض الفنانين (كما لو كانوا اسلاميين أو زهادا مثلا) بانه عملية (تعويض) لفشل أو (قناع) لنزعة عدوانية، أو (تصعيد) لرغبة جنسية الخ... امثلة هذا النقد تظل غير متوافقة أساسا مع الاتجاه الاسلامي الذى لايصدر (الحكم) الّا بعد اليقين بوجود الصلة بين نتاج الكاتب وشخصيته، وحتى بعد يقينه بذلك، لايحقّ له - كما قلنا - فضح الشخصية بل يجب ان يتستر عليها كما هو صريح التوصيات الاسلامية المطالبة بذلك وبعدم الجهر بالسوء: مادام الامر غير مرتبط بالجانب الفنّي من النتاج بل بالجانب الشخصي الصرف. لكن تستثنى من ذلك - بطبيعة الحال - النماذج المنحرفة التي تجهر بممارسة الرذيلة أو النماذج المنحرفة التي (تتقنّع) بما هو ايجابي من السلوك بغية تمرير نزعتها الشريرة على الآخرين: حيث يتطلب مثل هذا الموقف عملية فضح وادانة للنماذج المشار اليها.

النقد و اتجاهاته

بعد أن وقفنا على طبيعة النقد الفني، ولغته: يحسن بنا ان نقف على تياراته أو اتجاهاته الارضية، لملاحظة الموقف الاسلامي منها.

لاشك ، ان الناقد- ايا كان إتجاهه يتوسّل عبرتقويمه للنصوص بالاداة الرئيسة للفن. فاذا كان في صدد دراسة القصيدة أو الخطبة أو المسرحية مثلا: حينئذ سوف يخضع النص المذكور للمبادىء أو القواعد الفنية التي تنتظم هذا الشكل الادبي أوذاك، فللقصيدة مثلا لغتها الخاصة، وعناصرها التخيلية والعاطفية، وللمسرحية: لغتها وشكلها وبناؤها الخاص وهكذا...

والاصل- في الممارسة النقدية- ان يعتمد الباحث: الأداة الفنية الخاصة بذلك النص الذى يعتزم دراسته،بيد ان النص- في الان ذاته- يرتبط بمقومات اجتماعية أو دلالات نفسية أو دلالات فكرية مما يفرض على الناقد القاء الانارات المذكورة عليه فيتجه الى (خارجه) أيضا، وهو امر يجعل عملية (النقد) مقترنة بمبادىء اخرى قد يتفاوت الباحثون حيالها: بخاصة أن ذلك يظل خاضعا لنسبية هذه الانارة الخارجية كما يخضع لوجهة النظر العقائدية للناقد... كلّ اولئك يقتادنا الى عرض المبادىء (الخارجة) عن النص، وملاحظة التيارات أو الاتجاهات النقدية في هذا الصدد: ثم عرض التصور الاسلامي لهذا الجانب.

و نبدأ اولا بـ:

الاتجاه العقائدى:

يقصد بـ (الاتجاه العقائدى أو الايدلوجـي): دراسة النص في ضوء الموقف الفلسفي) الذى يصدر الكاتب عنه... والملاحظ: ان الكتاب قديما وحديثا اثاروا هذه الظاهرة في حقل الدراسات العلمية، حيث انشطروا حيال ذلك الى اتجاه رافض لإقحام (الموقف الفلسفي) في دراسة النص، واتجاه ملتزم باهمية مثل هذا الاقحام،... اما اسلاميا: فاننا في غنى عن اثاره هذه الظاهرة مادمنا مقتنعين تماما ان الشخصية الاسلامية (موظفة) اساسا في كلّ تصرفاتها، بما في ذلك السلوك العلمي.

الشخصية الاسلامية مدركة تماما بان (السماء) ابدعتنا لهدف خاص هو (الخلافة في الارض)، بمعنى اننا نمارس هذا السلوك أو ذاك، تبعا لاحساسنا بمسؤولية (الخلافة) بما في ذلك السلوك الحيوى الذى لامناص من اشباعه (مثل الطعام والنوم) ونحوهما،... وقد وردت التوصيات الاسلامية بضرورة ان تضع الشخصية الاسلامية في اعتبارها (هدفا) عباديا بالنسبة بكل تصرف يصدر عنها بما في ذلك الاكل والنوم، مطالبة ايانا ان تكون لنا (نية) حيالهما، وحيال سائر انماط سلوكنا...

و اذا كان الامر كذلك، فان السلوك العلمي يجيء في مقدمة الوظائف الخلافية التي اوكلتها (السماء) الينا، مما يعني ان (المنهج العقائدى) في دراسة النصوص، يظل (هدفا اوحد) بالنسبة للباحث، اذ بدون وضع الهدف المذكور في حسبانها، يظل البحث عقيما لاجدوى فيه وهو امر تطالبنا السماء بالتنزه عنه...

لذلك، لانجد اى معنى لطرح التساؤلات عن مشروعية دراسة النص في ضوء (العقيدة) أو عدمها، مادام هدفنا اساسا هو (العقيدة) ذاتها من حيث اشاعتها في النفوس و نشرها بين الجمهور..

بيد ان الباحث الاسلامي عبر ممارسته لهذه المهمة (العقائدية)، ينبغي كما اشرنا سابقا الآ يغيب عن ذهنه بان البحث العلمي لابد ان يتسم بطابع (الموضوعية) أو (الحياء) من حيث دراسته للظواهر التي يتناولها، ليس بمعنى عدم تصوير (هدفه العقائدى) بل بمعنى ان الدراسة ينبغي الا تتأثر (عاطفيا) بالموقف الفلسفي، بحيث يخرجها من دائرة المعالجة الموضوعية بل تتناول النص بروح خالية من آثار العاطفة وانفعالاتها، ملتزمة بالحياد العلمي، مجادلة بالتي هي احسن،...

بكلمة جديدة: الكاتب الاسلامي مدعو الى ان يدرس الموضوع بشكل (محايد) اولا، ثم يتجه الى تقويمه (عقائديا)... فاذا افترضنا ان الكاتب كان في صدد دراسة قصيدة مثلا: حينئذ يتعين عليه ان يعالج القصيدة المذكورة من حيث قيمتها الفنية بما تنطوى عليه من صياغة الصورة والايقاع واللغة ونحوها، ثم يتجه الى تقوىها (عقائديا)، فاذا كانت القصيدة- على سبيل المثال- رديئة الصياغة بالرغم من كونها (اسلامية) المنحى، ينبغي الا يتعصب لها فيحكم بجودتها (فنيا) مع انها رديئة، بل يتعين عليه ان يقر بكونها غير جيدة، من الزاوية الفنية...

بالمقابل، ينبغي على الباحث ايضا اذا كان في صدد دراسة احدى القصائد (غير الاسلامية) مثلا، الا يتعصب ضدها من الزاوية الفنية، اذا كانت مستجمعة لشروط (الفن) بل يقومها بنحو (موضوعي)، ثم يتجه الى اسقاط قيمتها (عقائديا)... وهذا ما نلحظه لدى ائمة اهل البيت(ع) فيما كانوا يصدرون في احكامهم عن هذا التناول الموضوعي للظواهر، حيث يطالبون الشاعر (العقائدى) مثلا باسقاط أو تعديل العبارة أو البيت الشعرى (من الزاوية الفنية) كما يقرون الشاعر (غير العقائدى) بجودته فنيا، الا انهم يحكمون بضلالة افكاره.

اذن: ليس ثمة منافاة البتة بين ان يجمع الباحث بين (الحياد) العلمي وبين معالجته للنص (من الزاوية العقائدية)، بل يتعين عليه ان يتوفر على مثل هذا المنهج الذي يزاوج بين الحياد العلمي والالتزام العقائدى، مادام عدم التحامهما يفضي... اما الى الوقوع في هاوية (العبث)، في حالة معالجته للنص (فنيا) فحسب دون اقحام البعد العقائدى فيه، و هذا ما يتنافى اساسا مع وظيفته العبادية الهادفة، واما ان يقع في تشويه الحقائق وتحريفها، في حالة عدم تقويمه للنص فنيا...

طبيعياً ، ينبغي ان يضع الكاتب الاسلامي في حسبانه بان دراسة النص أو الموضوع (غير المتسم بطابع اسلامي) يظل عملا عابثا، بل محظورا (من الزاوية العبادية) الا في حالة اعتزامه، الرد عليه و تبيين انحرافاته،... و لذلك،لايرد على الكاتب الاسلامي ما يورد اعتياديا على الباحثين غير الاسلاميين أو غير الملتزمين، طالما يتنزه الباحث الاسلامي عن دراسة النصوص المنحرفة فكريا، ولايجد ثمة حاجة الى تناولها الا في حالة الرد عليها، كما اشرنا، نظراالى ان ممارساته (ومنها: الممارسة العلمية تتسم بكونها «هادفة») لامجال للعبث فيها...

نخلص من ذلك: الى ان (المنهج الايدلوجي) يظل بالنسبة الى الباحث الاسلامي هدفا رئيسيا في ممارسته العلمية، اى: ان هدفه اساسا هو (المنهج الايدلوجي)،... و اما سائر المناهج (الفنية والنفسية والتأريخية) تجيء (موظفة) لانارة (عقائده)، اى تجيء ثانوية الاهمية بالقياس الى اهمية (المنهج العقائدى)، لبداهة ان اية ممارسة علمية ينبغي ان (توظف) من اجل (العقيدة)...

الاتجاه الجمالي

يقصد بـ(الاتجاه الجمالي) في النقد: دراسة النص في ضوء المبادىء الفنية له، دون تسليط اى ضوء خارجي عليه، بمعنى ان الناقد اذا كان في صدد دراسة القصيدة أو القصة مثلا، حينئذ فان دراسته تنحصر في معالجتها من حيث عناصر النص و ادواته و لغته مثل: الايقاع، الصورة، الحوار، السرد، الخ. و هذا الاتجاه قد تفرضه سياقات خاصة من التناول كما لو افترضنا ان ناقدا كان في صدد دراسة البناء الفني للسورة القرآنية، من حيث كونها ذات موضوعات يرتبط احدها مع الآخر بسببية محكمة، و تتنامى اجزاؤها وفق تماسك عضوى، بحيث تبدأ السورة بموضوع، و تتدرج الى آخر و تنتهي الى الخاتمة وفق ترتيب منطقي (زمني أو نفسي). بيد ان كثيرا من النصوص تتطلب الاستعانة بضروب اخرى من المعرفة (التاريخية) أو (النفسية) مثلا وحينئذ فان التوسّل بالمعرفة المذكورة تظل امرا لامناص منه.

و من الممكن ان يثير بعض المعنيين بشؤون الدراسات الفنية تشكيكا بقيمة الدراسات التي تتجاوز نطاق المنهج الفني الى (المعرفة) الخارجة عنه، مدّعين في ذلك انّ اخضاع الدراسة الى المعرفة الخارجية يحوّلها من نطاق الدراسة الفنية الى دراسة تاريخية أو نفسية او علمية بعامة، مما يفقدها السمة الاصلية لها وهو، الفنّ او الادب.

لكن، من الممكن ان نجيب امثلة هؤلاء الباحثين، بان الفارق بين الادب والفن وبين دراستها لابد ان يؤخذ اولا بنظر الاعتبار من حيث كونها اىْ الادب والفن عملا انشائيا أو ابداعيا، و من حيث كون (البحث العلمي) عملا وصفياً يستهدف تحليل النص وتفسيره وتقويمه، مما يتطلب معالجته في ضوء المعلومات التاريخية التي ولد النص في نطاقها، و في ضوء المعلومات النفسية التي تسعف القارىء ـ فضلا عن الباحث ـ في فهم اسرار العمل الفني او الادبي،... فنحن لا يمكننا تقويم النص من خلال مجرد تحليل (الصورة الفنية كالتشبيه مثلا) ما لم نخضع الدراسة للمعرفة النفسية التي تلقي الضوء على اسرار (التشبيه) الجيد و فرزه عن التشبيه الردىء...

ان عملية (الابداع الفني) ذاتها، تعد في الصميم من مهمات العالم النفسي،... كما ان عملية (التوصيل الفني) تعد في الصميم ايضا من وظائف العالم المذكور، من حيث دراسة (الاستجابة)

البشرية و طرائقها في هذا الصدد... والامر ذاته يمكننا ان نلحظه في سائر الموضوعات او النصوص التي نتناولها بالدراسة... سواء اكانت ادبا ام تاريخا ام اجتماعا ام اقتصادا ام تشريعا ام سياسة... الخ... طالما نعرف بان (العلوم) «انسانية» كانت ام (بحتة) تتداخل فيا بينها بشكل او باخر مما تستتلي بالضرورة تسليط احدها على الاخر، ولكن وفق (نسبية) محددة وليس بالنحو المطلق...

فضلا عن ذلك، فان كلا من المعرفة (التاريخية والنفسية) تكاد تنفرد عن سواها من ضروب المعرفة الاخرى بكونها تشكل (اداة) لامناص من استخدامها في اية دراسة علمية انسانية كانت ام بحتة، طالما ندرك بان كل (معرفة) لابدان تولد و تنمو وتتطور في (اطار تاريخي) لها، كما انها لابد ان تفسر في (اطار نفسي) لها، إذلايمكن ان يحيا الشيء خارجا من (الزمن)- و نعني به، التاريخ- ولا يمكن ان تتمثله البشرية خارجا عن (استجابة النفس) له.

اذن: ما يطلق عليه مصطلح «المنهج الموضوعي» لايتاح للناقد الادبي ان يقتصر عليه الا في نطاق ضئيل بنحو ما سبقت الاشارة اليه، و خارجا عن ذلك، فان الضرورة العلمية تفرض على الباحث بتجاوزه الى تخوم المعرفة التاريخية والنفسية وسواهما من ادوات البحث العلمي شريطة ان يتم في سياقات خاصة تظل بمثابه (انارة) لااكثر... والا فان البحث (لو تجاوز دائرة الانارة) فَقَدَ اصالته العلمية،... كما انه يفتقد اصالته، في حالة جمود الباحث علي (المنهج الفني أو الموضوعي) دون توشيحه بالانارة المشار اليها.

الاتجاه الاجتماعي

هذا الاتجاه، يحاول دراسة النص الفني في ضوء الظروف الاجتماعية التي ولد النص فيها، بصفة ان النص ظاهرة اجتماعية لها اسسها و مكوناتها و صلاتها بمختلف الصعد التي تفرزها.

ان القصيدة او القصة او الخطبة: مجموعة من افكار واشخاص ومواقف واحداث في (بيئة) معينة تتميز من مكان لآخر وزمان لآخر، ولكل منها طابع يختلف بالضرورة عن سواه، حينئذ فان سلخ النص من دائرته الاجتماعية يجعل عمليةُ (التقويم الفني) بتراء، لاتحقق الفائدة المستهدفة في النصّ.

و بعامة يمكن للناقد الادبي الاسلامي ان يتوكأ على البعد الاجتماعي في دراسته للنص وفق مستويات متنوعة منها:

استثمار البعد الاجتماعي: فكريا، بمعنى ان الناقد حينما يتناول نصا فنيا قديمًا-على سبيل المثال- فان الضرورة تفرض عليه ان يعتمد البعد الاجتماعي بمستويين من التناول:

اولا: وضع النص في بيئته الاجتماعية التي عكست تأثيرها عليه: كما لو افترضنا اننا حيال (خطبة) سياسية، حيث يتطلب الموقف عرض المناخ السياسي عصرئذ بما يواكب ذلك من ظواهر اجتماعية مرتبطة بالمناخ المذكور.

ثانيا: محاولة ربط الافكار التي انتظمت الخطبة بالواقع الاجتماعي الحديث الذى يحياه الناقد، بصفة ان الكاتب الملتزم لايمارس نشاطه النقدى المتمثل في (نص قديم) لمجرد تزجية الوقت أو الامتاع الفنّي بل يختار النشاط النقدى وظيفة عبادية له. فاذا كانت دراسته للخطبة المذكورة تمثل فترة «زمنية» مندثرة لاصلة لها بالواقع المعاصر، حينئذ يكون الناقد الاسلامي قد تخلّى عن مهمته العبادية، و لكنه حينما يصل بين دراسة الخطبة المشار اليها وبين واقعه الاجتماعي: مستثمرا ذلك لتوجيه مجتمعه و اصلاحه،يكون حينئذ قد ادى مهمته العبادية.

اما ما يتصل بدراسة النص من حيث صلته بالبيئة الاجتماعية التي نشأ فيها: فضرورة ذلك من الوضوح بمكان، مادامت الدلالة الفكرية التي يستهدفها الناقد الاسلامي تتطلب الوقوف على طبيعة الظواهر السياسية التي عالجتها الخطبة حتى يمكن الافادة من ذلك (ايجابا او سلبا) في

تعديل السلوك .

طبيعيا، الافادة المذكورة تحقق- بطريق اولى- حينما يدرس الناقد الاسلامي نصا معاصرا: خلال طرحه في البيئة الاجتماعية التي افرزته.

المهم، ان وضع النص في اطاره الاجتماعي أو التأريخي، يتمّ من خلال مستويات متنوعة- كما قلنا. فاذا تجاوزنا قضية استثمار البعد الاجتماعي و توظيفه عباديا، امكننا ان نقرر بان ذلك يتطلب التوفر على مختلف المستويات الاجتماعية بالقدر الذى تستلزمه، وهو امر يستتلي:

١ - تحقيق النص من حيث تصحيح نسبته الى قائله، و من حيث سلامته من التحريف أو الخطأ ونحوهما...

ان انتحال النص او تحريف بعض فقراته، او زيادته او نقصانه: يستتلي الوقوع في عملية (تشويه) للحقيقة، و هو امر يتنافي مع الامانة التي تطبع الشخصية الاسلامية.

٢ - وضع النص في جميع الأطر التي يشّع بها: ثقافيا، سياسيا، اقتصاديا، وجغرافيا الخ: بصفة ان اهمال بعض الجوانب يدع الدراسة بتراء حيث ينعكس ذلك على طبيعة التفسير الذى يستخلصه الناقد.

٣ - عرض النص على البيئة الاجتماعية، وعرضها عليه أيضا حتى يضاء احدهما بالاخر استكمالا لصحة التفسير الذى يقدمه الناقد الادبي.

هذا فيما يتصل بالتفسير الاجتماعي.

امّا مايتصل بالتفسير الفنّي، فينبغى اخضاع النص لـ (النسبية) في التقوم بصفة اننا لا يمكننا ان نطالب الشاعر الذى يكتب القصيدة قبل الف عام مثلا أو في حقبة تأريخية سابقة لعصرنا الحديث، لايمكننا ان نطالبه بتصوراتنا الفنية المعاصرة بل نتعامل مع النص بأدواته و مبادئه التي خبرها مجتمعُهُ. لكن لا يعني هذا ان يتخلى الناقد عن معاييره الفنية الحديثة والّا انتفت الحاجة الى النقد أساسا واصبحت الدراسة مكرورة تتحدث بنفس المستوى الذى تحدثت عنه دراسات متزامنة لعصر الشاعر، بل لامناص للناقد من ان يستخدم المعايير الحديثة أيضا: لكن من خلال اكتشافه للقيم الفنية والفكرية التي عجز القدماء من النقاد عن اكتشافها بحكم القصور الثقافي لديهم.

٤ - (مقارنة) النص المدروس مع نصوص اخرى سابقة أو متزامنة او لاحقة عليه،... ان (المقارنة) بين النصوص المختلفة التي تحوم على (الموضوع) الذى نعتزم دراسته، من اهم عناصر البحث التأريخي، بصفة ان مقارنة الشيء بما يماثله من جانب وبما يضاده من جانب آخر، انما تساهم في بلورة الموضوع وانارة جوانبه بنحو تام فعن طريق (التماثل) او (التشابه) بين الاشياء يمكننا ان نرصد الظواهر المشتركة بين (موضوع) الدراسة والموضوعات الاخرى، كما يمكننا عن طريق (التضاد) رصد الظواهر غير المشتركة فيها، طالما نعرف ان كثيرا من الموضوعات لا تبرز قيمتها الا

من خلال (الضد) لها... فلو اردنا ان نتناول احدى قصص القرآن الكريم مثلا، ولتكن قصة (اهل الكهف) لملاحظة قيمتها الفكرية والفنية للحضناان مقارنتها بالقصص التي(تماثلها) و بالقصص التي (تضادها) سوف تساهم بتجلية المزيد من قيمتها... فمثلا، هناك في سورة الكهف اكثر من قصة تنتظم السورة المذكورة منها، قصة صاحب الجنتين، و قصة ذى القرنين... القصة الاولى تتحدث عن مزارع يمتلك مزرعتين معينتين الا ان صاحبها لم يتسم بطابع الشخصية الواعية لمبادىء الايمان، فنجدها قد ركبت رأسها، وخيل اليها ان المزرعتين سوف تحتفظان بحيويتها ولن تبيدا ابدا، حتى حملها هذا الغرور على ان تشرك بالله... بينا نجد ان القصة الاخرى (قصة ذى القرنين) تتحدث عن بطل ملك مشرق الدنيا و مغربها (لا انه ملك مجرد مزرعتين صغيرتين) لكنه، لم يحتجزه هذا الملك من السلوك العبادى المفترض عليه بقدرما عمق يقينه بالله، على العكس تماما من صاحب الجنتين الذى ساقه مجرد الاشباع الضئيل الى ان يستجيب حيال الله استجابة مرضية... والان، حينما نقوم بعملية (مقارنة بين قصة اهل (الكهف) و بين هاتين القصتين... نجد ان (المقارنة) ستساهم بتجلية القصة الاولى وتعميق مفهومها للقارىء... مثلا، ابطال الكهف يشكلون نموذجا للشخصية التي نبذت زينة الحياة الدنيا بحيث تركوا كل انماط المتاع الدنيوى واتجهوا الى الله من خلال اللجوء الى اشد المواقع بعدا عن الحياة وهو (الكهف) حيث هتفوا قائلين (ربنا آتنا من لدنك رحمة و هيىء لنا من امرنا رشدا)، لكننا حينما نقارن هؤلاء الابطال من خلال (الضد) بصاحب الجنتين، نجد ان هذا الاخير يمارس سلوكا مضادا لابطال الكهف فاذا به يهتف (ما اظن ان تبيد هذه ابدا و ما اظن الساعة قائمة) اى، انه بدلا من ان يتجه الى الله كما فعل اصحاب الكهف، اتجه بدلا من ذلك الى (الشيطان) تشبثا بزينة الحياة الدنيا بينما نبذ اصحاب الكهف، الزينة المذكورة كما لحظنا...

واما لوقنا بعملية «المقارنة» من خلال (التماثل) حينئذ يمكننا ان نوازن بين ابطال الكهف وبين ذى القرنين، في تماثلهما من حيث الوعي العبادى، فهذا الاخير بعد ان هيمن على مشرق الارض ومغربها، هتف قائلا (هذا رحمة من ربي) وابطال الكهف حينما قرروا اللجوء الى الكهف هتفوا (ربنا آتنا من لدنك رحمة) اى... ان كليهما تعامل مع (رحمة) الله، ذلك من خلال التقرير، وهؤلاء من خلال الطلب...

اذن: حينما يتجه الدارس الى عنصر (المقارنة) فيتوكأ على الظواهر (المتماثلة) أو (المتخالفة) مع موضوع بحثه، انما يسعف القارىء على تعميق ادراكه للموضوع، بالنحو الذى لحظناه في نموذج (المقارنة) القصصية...

والمقارنة يمكننا ان نتصورها على جملة انحاء، منها:

١ ـ المقارنة الموضعية

٢ ـ المقارنة الشاملة

٣ ـ الدراسة المقارنة المستقلة

و يقصد بالاولى: المقارنة الجزئية التي تحوم على النص و علاقته بالنصوص الاخرى لموضوع محدد، كما لو قارنا بين ديوان احد الشعراء مثلا بدواوينه الاخرى.

و اما المقارنة الشاملة، فتجاوز ذلك الى الشعراء الآخرين، سواء أكانوا معاصرين للشاعر ام سابقين عليه ام لا حقين له.

و اما «البحث المقارن» فيشكل موضوعانقديا مستقلا بذاته وليس عنصرا من عناصر النقد، وهذا من نحو ما اذا افترضنتا مثلا قيام احد النقاد بدراسة مقارنة بين الشعراء الاسلاميين في صدرالرسالة وبين الشعراء الاسلاميين المعاصرين... والفارق بين هذا النمط الاخير من المقارنة و بين النمطين الاولين ـ كما اشرنا ـ هو ان المقارنة فيهما تشكل واحدا من عناصر العمل النقدى، واما النمط الثالث فيشكل موضوعا مستقلا...

ان ما نستهدف التشدد عليه هو: ان (المقارنة) بانماطها التي عرضنا لها تشكل واحدا من عناصر النقد التأريخي أو الاجتماعي: له أهميته الكبيرة في ميدان التقويم للنص من خلال عرضه على البيئات الفنية المختلفة، بالنحو الذى تقدم الحديث عنه.

الاتجاه النفسي

يقصد بـ(الاتجاه النفسي): الطريقة التي يستخدمها الباحث في دراسته لاحد الموضوعات في ضوء الظواهر النفسية له، أي: اخضاع البحث للتفسير النفسي، متمثلا في الركون الى مختلف المبادىء التي يطرحها (علم النفس) في هذا الميدان...

و اذا ادركنا ان (علم النفس) يعنى بدراسة السلوك الانساني من حيث (استجاباته) حيال (المثيرات) المختلفة التي يواجهها الشخص، ادركنا حينئذ اهمية هذاالضرب من المعرفة من حيث انعكاساته على النص المدروس...

و لعل اهم ما يميّز البحوث المعاصرة هو: توسلها بهذا الفرع من (المعرفة) التي وجدت طريقها الى الظهور مع اطلالة القرن الحديث...

طبيعيا، لايعنينا ان هذا النمط من المعرفة مصحوب- مثل سائر الضروب المعرفة الانسانية المنعزلة عن مبادىء السماء- بمفارقات علمية لايمكن الركون اليها في تفسير الظواهر، الا ان ذلك لا يحتجز الباحث الاسلامي من الافادة منه واستثمار الكثير من معطياته العلمية التي واكبها جانب من الصواب دون ادنى شك...

المهم، ان الكاتب الاسلامي- في ضوء وعيه العبادي- يمكنه ان يفرز بوضوح بين ما يمكن ان يفيد منه في دراساته العلمية و نبذ ماسواه...

والمهم ايضا... ان يكون توسله بهذا الضرب من المعرفة، مفضيا الى القاء مزيد من الانارة على النص و اكتشاف مختلف دلالا ته التي تظل غائمة- دون ادنى شك -لواقتصر الباحث على البعد الفني والتاريخي لها فحسب... فلو افترضنا ان الباحث الاسلامي قد اعتزم ان يدرس ظاهرة (الغناء) و معرفة الاسباب الكامنة- بعضا اوكلا -وراء حظر الشريعة الاسلامية لهذا النمط من الظواهر،حينئذ يمكنه ان يقصر بحثه على الدلالة الفقهية لها (اى يحصر البحث في صعيد المبادىء الفنية للموضوع)كمالواستدل على ذلك بمجموعة من الروايات الحاكمة بتحريم (الغناء)... كما يمكنه مثلا ان يتجاوز ذلك الى (المنهج التاريخي) فيعرض لظاهرة (الغناء) من حيث المناخ الاجتماعي الذى الف هذه الظاهرة واقترانها بمجالس الشرب او الاختلاط بين الجنسين ونحوهما، ثم، تطور ذلك

من خلال تأثره بالتيارات الوافدة عصرئذ - اى القرنين الاولين من بزوغ الاسلام - و انعكاساتها على المجتمع المذكور، وصلة ذلك بنمط من الاشكال الصوتية التي لم يرد نهي اسلامي عنها أو ندب اليها مثل... الحدر والترتيل وسواهما... اقول، من الممكن ان يقتصر الباحث في دراسته المذكورة على استخلاص الحكم الشرعي لظاهرة «الغناء»، و يمكنه ايضا ان يتوسل بالبعد التاريخي له فيقدم حينئذ مزيدا من الانارة على الموضوع... ولكن، لو اتجه الباحث بعدئذ الى (المعرفة النفسية) لامكنه ان يلقي الاضواء الكاملة على الظاهرة، معمقا بذلك ادراك القارىء لاهمية التحريم الاسلامي لـ«الغناء»... فمثلا، يمكنه ان يوضح طبيعة البناء العصبي للشخصية وصلة ذلك باستجابتها حيال (المنبهات) الصوتية التي تنتظم في طبقات مركبة من هذا الايقاع اوذلك،... كما يمكنه ان يستعين بالدراسات التجريبية التي انتهت الى تحديد صلة (الغناء) او (الموسيقى) بعامة بجملة من الامراض النفسية والعقلية والجسمية مثلا... وحينئذ ستتسم دراسته بمزيد من الاهمية التي لايمكن الظفر بها لو كان الباحث مقتصرا في دراسته للغناء على مجرد البعد الموضوعي والتاريخي له... والامر ذاته فيما يتصل بظاهرة القمار مثلا، حيث يمكن للباحث ان يستعين بـ(المعرفة النفسية) لتفسير سلوك (المقامر) من حيث كونه شخصية شاذة منحرفة عدوانية متصارعة متمزقة متوترة... الخ...

اذن: الاستعانة بالمعرفة النفسية تظل اشد الابعاد اهمية في انارة الموضوع و تعميق دلالاته المختلفة... فضلا عما تنطوي عليه من اثارة و تشويق يسهمان في دفع القارىء الى متابعة الموضوع و تمثله...

و يمكننا ان نفيد من البعد النفسي في جملة من الميادين، منها:

١ـ دراسة الموضوع او النص في ضوء صلته بكاتبه: و يقصد بذلك: ان الناقد الادبي يتعيّن عليه في سياقات خاصة ان يربط بين النص المدروس وسلوك كاتبه من حيث انعكاسات سلوكه على النص، حتى تتضح دلالاته بنحو اشد عمقا في هذا الصدد...

بيد ان امثلة هذه الاستعانة بالبعد النفسي تنطوي على مزالق كثيرة ينبغي ان يظل الباحث على حذر شديد منها، بخاصة اذا عرفنا اولا ان النصوص لا تعدّ في الحالات جميعا (وثيقة) مفصحة عن نفسية كاتبها، بقدر ما تعد عملا (موضوعيا) ينفصم فيه الشخص عن نتاجه الفنيّ. فقد نقرأ قصيدة مثلا تتحدث عن (الشجاعة) الا ان صاحبها موسوم بالجبن وقد يتحدث «الخطيب» عن اهمية الصدق الا انه يمارس (الكذب)... الخ... مما يعني ان الباحث ليس بمقدوره ان يستخلص من النص المدروس حقيقة السلوك الذى يصدر عن كاتبه، مادام النص غير مفصح بالضرورة عن كونه وثيقة حقيقة عن نفسية صاحبه...

اما المفارقة الاخرى التي تترتب على ربط الصلة بين النص و سلوك كاتبه فتتمثل في صعوبة

تشخيص الدلالة النفسية ذاتها... فمثلا اذا افترضنا ان احد الاشخاص كان معتزما لان يكتب او يتلفظ بعبارة (العلماء) فكتبها او تلفظ بها بعبارة (العملاء) حينئذ لا يمكننا ان نرتب اثرا نفسيا على هذه العبارة من النص المدروس مادمنا غير واثقين بان العبارة المذكورة قد عبّرت بالفعل عن (سلوك لاشعورى) حيال العلماء... من الممكن ان يكون صاحب النص ذا تركيب نفسي شاذ بالنسبة لنظرته عن (العلماء) بحيث قفزت عن لاشعوره، العبارة التي تختزنه اعماقه بالفعل و نعني بها (العملاء)، الا ان اليقين بذلك امر لا سبيل اليه نظرا لتماثل مخارج الاصوات في العبارتين المذكورتين بحيث نتوقع ان يكون الخطأ المذكور ناجما من الحقيقة الصوتية المذكورة وليس من اللاشعور...

اذن: وصل النص بنفسية كاتبه لايعد من الحالات جميعا عملا ذاقيمة مادمنا نعرف ان تشخيص ذلك لايتم بسهولة، بل لابد من ان يمتلك الباحث مقدرة علمية متنوعة تتصل ليس بثقافته النفسية فحسب بل بسائر ادوات الفن التي انطوى عليها النص المدروس...

هذا، الى ان الباحث الاسلامي حينما يتوسل بالاداة (النفسية) في دراسة النص، يضع في اعتباره جانبا من الاهمية بمكان كبير هو: ان كثيرا من النصوص لايمكن البته دراستها في ضوء الصلة بمبدعها، و هذا من نحو دراسته للنصوص القرآنية الكريمة مثلا، او دراسته للنصوص الواردة عن اهل البيت(ع)، نظر لتنّزه الله تعالى عن ذلك وعصمة اهل البيت عن الخطأ و سائر الفعاليات التي تصدر عن البشر العادى...

انه من الممكن- فيما يتصل بالنصوص الواردة عن اهل البيت(ع)- ان يصل الباحث بينها و بين نفسيتهم(ع) من حيث استخلاص السلوك السوى الصادر عنهم و انعكاساته على النص، الا ان ذلك يظل في مجالات محددة بخاصة اذا عرفنا ان وصل النص بكاتبه يقترن -في غالبية الدراسات- باستخلاص الظواهر السلبية، وهم(ع) معصومون من ذلك دون ادنى شك...

على اية حال، خارجا عن المزالق الثلاثة التي اشرنا اليها، من المفيد جدا ان يتوكأ الباحث العلمي على هذا النمط من الوصل بين الموضوعات و اصحابها نظرا للاهمية الكبيرة التي ينطوى عليها مثل هذه الاستعانة بالبعد النفسي... فاذا افترضنا ان احد الشعراء مثلا طالب (في قصيدة له) بتمزيق جثة الميت والتمثيل بها او ان احد الاشخاص مارس عملية (التمثيل) بعدوه ... حينئذ فان وصل القصيدة بنفسية صاحبها او عملية التمثيل بممارسها، يظل من الاهمية بمكان، حيث يستخلص الباحث من ذلك ان الشاعر او القاتل يحمل نزعة عدوانية يتلذذ بتعذيب الاخرين، والا فان مجرد القتل كافٍ بتحقيق الغرض الذى استهدفه الشاعر او القاتل وهو، التخلص من العدو، اما ان يصحب ذلك (تمثيل) بجثته ايضا، فيعد مؤشرًا لمرض الشخصية و شذوذها و معاناتها لمختلف الاضطرابات النفسية...

و من البين ان اكتشاف الباحث العلمي للحقيقة النفسية المذكورة، تلقي مزيدا من الضوء على دقائق الموضوع و تفصيلاته التي لم تكن لتتضح بجلاء،... لو لم يسلط عليها الضوء النفسي المذكور...

٢ ـ دراسة النص و علاقته بالجمهور: ثمة فرع من العلوم النفسية يسمى بـ(علم نفس الجمهور) و هدف هذا الضرب من المعرفة هو، دراسة الاساليب النفسية التي ينبغي ان تصاغ بنحو تترك تأثيرها في المتلقي، مادمنا نعرف بان التركيبة البشرية ذات استعداد معين لمختلف الاستجابات تبعا للطريقة التي ينتخبها الباحث او المصلح او الخطيب مثلا...

من هنا نجد، ان علماء النفس طالما يخططون هذا الاسلوب او ذاك ، بغية التأثير على نفسية الجمهور، سواء اكان ذلك في ميدان الصحة النفسية او الميادين الاخرى المتصلة بالسياسة والاقتصاد والاجتماع، وسواء اكان ذلك مقترنا بهدف ايجابي او سلبي... و لعل ما يصطلح عليه بـ(الحرب النفسية) مثلا يعد نموذجا واحدا من اشكال هذا الضرب من المعرفة التي تعنى بتحديد العلاقة بين المنبّه والاستجابة وصياغتها وفقا لما ينطوي عليه هذا الهدف او ذاك من انعكاسات سلبية على الجمهور... وبالمقابل، فان الانعكاسات الايجابية تأخذ طريقها ايضا في هذا الميدان، من نحو دراسة مختلف الاساليب التي تساهم في تعميق دلالة الخير في النفس الانسانية، او في توصيل دلالة النص الفني او العلمي الى المتلقي... و هذا المنحى الاخير من الدراسة (اى: دراسة عملية التوصيل الفني والعلمي) يظل في الصميم من مهمة الباحث، مادام الباحث معنيا بدراسة النصوص او الموضوعات.. وفقا لانعكاساتها على الآخرين...

ولنأخذ مثلا على ذلك:

لقد استهدف القرآن الكريم في اشارته للابداع الكوني، تعميق الدلالة المذكورة فنيا، فبدأ (في سورة الملك مثلا) بلفت انظارنا الى خلق السماوات (الذى خلق سبع سماوات طباقا ماترى في خلق الرحمان من تفاوت، فارجع البصر هل ترى من فطور)...، هذه الاية لودققنا النظر فيها للحظنا ان دراستها في ضوء قوانين التفكير البشرى، اى: طبيعة الالية الذهنية من حيث استجابتها لعملية (التعلّم) مطلقا، سوف تسعفنا على فهم الكثير من اسرارها... فمن الواضح ان عملية التفكير تبدأ (في بعض قوانينها) من (المجمل) الى (المفصّل)، او من (الكل) الى (الجزء)، فانت حينما تفتح صفحة من الكتاب مثلا، انما تتصورها (كلّا)، ثم تبدأ بتشخيص سطورها، ثم العبارات، ثم، الحروف... و قد يحدث العكس، تبعا للموقف، فتبدأ من الحروف، الى الاسطر، الى الصفحة...

و لو عدنا الى الاية الكريمة، للحظناها بادئة بمجمل الابداع المذكور وهو (سبع سماوات طباقا)، ثم يفرز هذه السماوات من حيث علاقتها واحدة بالاخرى متمثلة في (عدم التفاوت) بينها (ماترى في خلق الرحمان من تفاوت)، ثم بفرز السماء الواحدة من حيث عدم مشاهدة «الشقوق»

فيها، (هل ترى من فطور)،... و هذا يعني ان الاية الكريمة اخذت بنظرالاعتبار قوانين التفكير او الاستجابة التي تبدأ من المجمل او الكل (مطلق السماوات الى تفصيلاتها الاولية (عدم التفاوت) الى تفصيلاتها الثانوية (عدم الفطور).

و من الواضح ان الناقد حينما يدرس النص في ضوء الحقيقة التي أشرنا اليها، انما يكشف عن جوانب اخرى من الاعجاز الفني في القرآن الكريم، مثلما يكشف عن حقائق (الاستجابة الذهنية) و قوانينها.

والامر ذاته فيما يتصل بالكشف عن قوانين (الاستجابة النفسية) من حيث عناصر (التشويق) و (الاثاره) وغيرها مما نلحظه في القصص القرآني الكريم مثلا ، أو ما نلحظه في بناء السورة القرآنية الكريمة من حيث مقدمتها وخاتمتها، حيث تبدأ السور الكريمة بطرح دلالات معينة بنحو تجعلنا نتهيأ نفسيا لتقبل ومعرفة ما تتضمنه من اهداف و افكار متنوعة.

٣ ـ دراسة النص الادبي في ضوء الظواهر النفسية العامة: يقصد بـ(الظواهر النفسية العامة) دراسة النص من حيث انطواؤه على دلالات نفسية محددة: بغض النظر عن ارتباطها بسلوك الفنان أو المتلقي. بل بما هي ظواهر يمكن اخضاعها لقوانين عامة ،فاذا اعتزم الناقد دراسة عنصر فني مثل (التشبيه) في الاعمال الشعرية ومثل (الحوار) في الاعمال القصصية: حينئذ يمكن دراسة هذه الجوانب في ضوء ما ينطوى (التشبيه) او (الحوار) عليه من دلالات نفسية مثل انتقاء عنصر مشترك بين طرفي الصورة و كون ذلك اما حسيا او تجريديا، و مثل كون (الحوار الداخلي) مثلا أشد صدقا من غيره في التعبير عن اسرار النفس، وهكذا.

المهم، ان دراسة النص في ضوء دلالاته النفسية يظل من اشد مستويات البحث النقدى بالقياس الى غيره من المعرفة الانسانية، بخاصة اذا ادركنا بان المنهج القائم على ربط الصلة بين النص و صاحبه لايمكن الاطمئنان اليه، واما المنهج القائم على ربط الصلة بين النص والجمهور فمن الممكن ان يندرج ضمن دراسة النص في دلالاته النفسية مما يعني في نهاية المطاف، ان المنهج المذكور يظل اشد فاعلية من سواه، بالنحو الذى فصلّنا الحديث عنه.

البلاغــة والنقــد

البـلاغـة : مـصطلح يطلق على أحد ضروب المعرفة المنتسبة الى الموروث الادبي القديم (عـربياً وأعجمياً) ، وهو يتضمن مجموعة من القواعد أو المباديء التي ينبغي توفرها في التعبير الادبي لـيـكـتـسـب جمـاليته الخاصة .. بيد أنّ هذا الضرب من المعرفة الذي اكتسب طابعاً اسـتـقـلالـيـاً في الموروث الادبي ، بدأ يضمر أو يختفي الى حدٍ كبير في الادب المعاصر ، و بدأ (النقد الادبي) يحتفظ لنفسه بهذه المهمة ونعني بها : صياغة المبادىء أو القواعد التي ينبغي تـوفرهـا في الـتـعـبير الجـمـيـل ، حـيـث يـضطلع ما يُطلق عليه اسم (النقد النظري) بالمهمة المشار الـيـهـا ، وهـي مـهمة تندرج ضمن عنوان عام هو (نظرية الادب) الشاملة لعمليات (الـتـنـظير) للـظـواهر الادبية مقابل « دراسة الادب وتاريخه » الشاملة لعمليات (التطبيق) للظواهر المشار اليها .

ان مـا نـعـتـزم توضيحه في هذا الحقل هو : ان (البلاغة) في طابعها الموروث ، تظل مثل غـالـبـيـة ضـروب المعرفة محكومة بسمة العصر الذي ولدت في نطاقه حيث ترتد بجذورها الى أكـثـر مـن ألـف عـام : شهدت الاجيالُ الادبيةُ من خلالها تطوراتٍ ملحوظةً في حقل الادب وقواعده الفنية ، بحيث لم تعد (البلاغة) منسجمةً مع التطورات التي أشرنا اليها . بل يمكن الـقـول بـأن الجـمـود والقصور والتكلّف تظل من أبرز سمات (البلاغة) القديمة بالقياس الى أدوات النقد الادبي المعاصر .

فـالـبـلاغة ــ من جانب ــ تظل محدودة القواعد لا تتجاوز صعيد الاشكال الادبية التي خـبرتها القرون الاولى مِثل الشعر العمودي والخطبة والرسالة وما اليها ، في حين ان الاشكال الادبـيـة الـمـعـاصرة وفي مقدمتها : القصة والمسرحية بكل مستوياتها ، لا تخبر البلاغة أي شيء من مـبـادئـهـمـا : مع ان هذين الشكلين الادبيين يُعدّان من اكثر الفنون التعبيرية اثارةً وانتشاراً وتـأثـيـراً في النفوس و يكفينا أن نجد ان القرآن الكريم يعتمد الشكل القصصي بنحو ملفت لـلـنـظـر ممـا يـفـصـح عن أهمية وخطورة الشكل الادبي المذكور . والغريب ان البلاغة الموروثة

بالرغم من انها قد توفرت على أدق التفصيلات المتصلة بظواهر « المعاني » أو « البديع » الى درجة التخمة الممقوتة ، لم تتوفر على دراسة العنصر القصصي في القرآن الكريم : مع انها ساهمت في دراسة النص القرآني في تبيين وجوه الاعجاز المختلفة فيه ، حيث ظلت هذه المساهمة في صعيد القواعد الموروثة : علماً بأن البحث عن الاعجاز القرآني يتطلب دراسة مختلف أشكاله التعبيرية ..

طبيعياً ، ان غياب العنصر القصصي من ميدان اللغة العربية وآدابها ، يفسّر لنا غياب الدراسة البلاغة للاعجاز القصصي في القرآن ، إلا أن الكثير من القواعد البلاغية الموروثة قد تأثرت ــ خلال الترجمة من آداب الاغارقة ــ بمفهومات الاغارقة مثل فنّ الخطابة ، وفن الشعر المسرحي بل مطلق العمل القصصي وجــدله طريقاً ــ من خلال الترجمة ــ الى آداب اللغة العربية آنذاك ..

لكن فيما يبدو انّ العمل القصصي والمسرحي بما انه قد اقترن بالفكر الوثني ، حينئذ من الممكن أن يشكل ذلك : حاجزاً عن التوفر على دراسة مبادئه .. لكن مع ذلك كان من الممكن أن تنبثق نظرات (ابداعية) ــ ولو في نطاق محدد جداً ــ عن فنّ الاعجاز القصصي لولا إنعدام الثقافة القصصية التي لا تسمح بأية محاولة ابداعية في هذا الصدد . مضافاً الى ان وجوه الاعجاز المختلفة التي اكتشفها الدارسون آنذاك كافية في صرفهم عن المزيد من البحث عن وجوه أخرى لم يمتلكوا أدواتها الثقافية .

إذاً : تظل البلاغة الموروثة محدودة المبادىء من جانب . كما انها من جانب آخر تظل حتى في نطاق الاشكال الادبية التي توفّرت عليها ذات نظرة (تجزيئية) تتناول أجزاء العمل الادبي دون أن تقرنها بـ (وحدة) العمل المذكور ، أي انها تقتصر على ما هو (جزئي) فحسب دون أن تتناول ما هو (كلّي) ، انها تتحدث عن عناصر من نحو (التقديم ، التأخير ، الحذف الخ) بالنسبة الى (المعاني) وتتحدث عن التشبيه أو الاستعارة الخ ، بالنسبة الى (البيان) وتتحدث عن التقابل أو التجانس الخ ، بالنسبة الى (البديع) .. لكنها لا تتحدث عن هذه العناصر من حيث كونها منتسبة الى (وحدة) كليّة تنتظمها .. واذا استثنينا ما يطلق عليه مصطلح « الاستهلال » و « التخلص » و « الختام » حيث يرتبط هذا المفهوم بهيكل النص (وهو مفهوم مبتسر وغائم لا يحدد الفوارق بين أشكال النص الادبي) حينئذ لا نعثر على أية مبادىء فنية تتناول هذا الجانب .

وحتى في نطاق ما يتناول (جزئياً) يظل التناول المذكور أما شكلياً لا غناء فيه أو سطحياً لا عمق فيه أو متكلفاً لا حيوية فيه أو عميقاً لكن لا فائدة فيه .

والاهم من ذلك ان طبيعة العصر الذي ولدت البلاغة في نطاقه لا تسمح لمبادئها الفنية أن تتجاوز تخوم العصر وتخترقه الى عتبة العصر الحاضر مثلاً ، لان المطالبة بذلك يظل أمراً غير مقبول البتة . لكن من غير المقبول أيضاً أن نجمد (نحن المعاصرين) على قواعد فنية فرضتها طبيعة القرون الاولى ولا نسمح لانفسنا بالخضوع الى قواعد العصر الذي نحياه .

لذلك ليس من المعيب أن تتسم البلاغة الموروثة بالطوابع التي أشرنا اليها مادامت نابعة من طبيعة القصور الفني الذي يطبع القرون الوسطى ، إلا أن المعيب هو: أن نعطّل امكاناتنا الثقافية ونشدّها بعجلة القرون الاولى(١) .

وأياً كان ، فان المهمّ هو: أن نعرض لهذا الجانب من خلال التصوّر الاسلامي .

ان نصوص القرآن الكريم والنصوص الفنية الواردة عن أهل البيت (ع) ، تتميز بكونها نصوصاً مطبوعة بسمتي (الخاص والعام) ، أي انها ترشح بامكانات يفيد منها كل جيل : بحسب الثقافة التي تغلف الجيل المذكور، انها تتضمن وجوهاً اعجازية وفنية خبرتها القرون الوسطى بحسب ما تمتلكه من مبادىء وقواعد فنية (من نحو مستويات التشبيه والاستعارة والكناية مثلاً) .

لكنها في الآن ذاته (أي : النصوص الشرعية) تتضمن وجوهاً اعجازية لم تخبرها تلكم القرون بل جاء العصر الحديث وخبرها بما يمتلكه من أدوات الثقافة النفسية والاجتماعية والعلمية بنحو عام ، فدرسها في ضوء خبراته الجديدة ، وهذا من نحو الدراسات التي تناولت العنصر القصصي في القرآن حيث أشرنا الى ان البلاغة الموروثة نسجت صمتاً كاملاً حيال العنصر المذكور: نظراً لعدم امتلاكها للثقافة القصصية التي فرزتها بيئات أخرى قديماً وحديثاً . . فلو سمحنا لانفسنا بالجمود على البلاغة الموروثة لما أمكننا أن نقدم أي جديد من وجوه الاعجاز القرآني ومن ثم لم نقدّم اسهاماً في نشر المعرفة الاسلامية . ان تضمن النص القرآني مختلف أوجه الاعجاز الذي يتخطى ما هو خاص الى ما هو عام يفرض على الدارس الحديث أن يكتشف الاوجه المذكورة من خلال أدواته الحديثة التي يمتلكها عصره . و يظل العنصر القصصي واحداً من النماذج التي حرصنا على ابرازه بصفته مجرد نموذج للتدليل على أهمية التوسّل بأدوات العصر لتبيين الوجوه الاعجازية فيه وضرر الجمود على أدوات القرون الاولى . .

والامر نفسه بالنسبة الى بناء النص القرآني من حيث كونه (سورة) لها بداية ووسط ونهاية روعي فيها تخطيط محدد بالنسبة الى توصيل الافكار الى الجمهور بما هو أشد إثارة وتعميقاً . .

فالتوسل بأدوات المعرفة الحديثة بالنسبة الى طرائق الاستجابة البشرية وما يرافقها من العمليات الذهنية : يسعف الدارس على اكتشاف وجوه الاعجاز القرآني في بناء السورة والتخطيط لموضوعاتها وفق عمليات النمو والتلاحم والتوازي والتقابل الهندسي لها .

وحتى بالنسبة الى التناول الجزئي للنص مثل : الصورة أو الايقاع أو المرأي أو الموقف بمقدور الدارس الذي يتوسل بأدوات الفن الحديث أن يكتشف وجوه الاعجاز القرآني أو السمات الفنية التي تتضمنها خطب أو رسائل أو أحاديث أهل البيت (ع) . .

وهذا كله فيما يتصل بمهمة الدارس للنصوص الشرعية . .

أما ما يتصل بمهمة الفنان : قاصاً أو مسرحياً أو شاعراً أو خطيباً ، فان التوسّل بأدوات الفن الحديث يرشحه للنجاح في أداء مهمته الاسلامية طالما يواجه جمهوراً له مناخه الادبي الذي يحياه . . وهذا على العكس من التوسل بأدوات البلاغة الموروثة حيث يعزل الفنان عن جمهوره و يدمغه بطابع التخلف الفني فضلاً عن انه يقدم نتاجاً رديئاً متكلفاً ممقوتاً لا يؤدي المهمة الاسلامية التي استهدفها في نتاجه المشار اليه .

من هنا ، فان التوفر على بلاغة حديثة يفرض ضرورته على ميدان الفن الاسلامي : سواء أكان ذلك في نطاق الدراسة الاكاديمية (الجامعة والحوزة) أو نطاق التعلم لآداب لغة القرآن ، أو نطاق الدراسة الادبية (دراسة النصوص الاسلامية) أو نطاق الاعمال الابداعية (قصة مسرحية ، قصيدة ، خطبة ، خاطرة ، مقالة . .) . .

واذا كنّا (في الكتاب الذي نقدّمه) قد ألممنا بمجمل التصور الاسلامي لمباديء الفن[1] (وهو ما نعنيه بالبلاغة الحديثة) ، فان المطلوب من سائر الدارسين أن يتوفروا على هذه المباديء بنحو مفصل لتشكل خطوطاً لقواعد الفن بدلاً من القواعد البلاغية الموروثة بالنحو الذي تقدم الحديث عنه .

تاريخ الأدب والفنّ

قلنا، ان الدراسة (الوصفية) للفنّ أو الادب تنتظمها ثلاثة حقول هي: نظرية الادب، نقد الادب، تاريخ الادب.

و قد مرّالحديث عن كلّ من (نظرية الادب و نقده)، فيما نحاول الان الوقوف عابرا على الحقل الثالث وهو: (تاريخ الادب اوالفنّ).

ان تأريخ الادب أو الفنّ من الممكن ان يدرج ضمن التأريخ العام للمجتمعات والامم أو الدول: من حيث نشأة الفنّ وتطوره وانعكاس المؤثرات التأريخية عليه بمختلف أبعادها: سياسيا، اجتماعيا، اقتصاديا الخ... بيد انّ الفارق بين (التأريخ العام) و (تاريخ الادب او الفنّ) هو: ابراز الجانب الفنى من النصوص المدروسة، اى: ابراز القوانين أو المبادىء الفنية التي نشأت بهذا النحو اوذاك ثم تطورهاأو تغييرها ضمن السلسلة الزمنيةالتي تؤرخ لها، بما يواكب هذه النشأة أو التطور أو التغيير أو الانحطاط من مؤثرات تأريخية سحبت آثارها على ذلك.

طبيعيا، من الممكن ان تتنوع الطرائق التي تؤرخ للادب أوالفنّ، بحيث تدرس (الموضوعات) حينا أو (الادباء) حينا آخر، أو (القواعد الفنية) حينا ثالثا،... بيد ان المهم هو ان يظل (البعد الفني) هوالعنصر المستهدف في تاريخ الادب، وليس (الادب) بصفته مجرد ظاهرة معبرة عن حركة التأريخ، والا ينتفي الفارق بين التأريخ العام و تاريخ الأدب...

امّا اسلاميا: فان النشاط المتصل بتأريخ الادب والفن، ينبغي ان يتحدد ر ن منهج خاص يأتلف مع المهمة العبادية للباحث الملتزم، لكن: اعتاد مؤرخو الأدب في البلاد الاسلامية دراسته وفق تصوّر خاص لايلتئم مع الواقع الاسلامي لدىً يبغي أن نتحرّك من خلاله في نظرتنا للأدب و تاريخه.

انه لمن المؤسف أن نلحظ مستويات التعليم الثانوى والجامعي وسائر مؤسسات التعليم الرسمي، تخضع لمعايير غير اسلامية في تنظيم مناهج الدراسة.

ولعلّ أبرز هذه المناهج غير الملتئمة مع الواقع الاسلامي، هو: المنهج الذى يدرس الأدب وفقا لعصوره التاريخية، وهي عصور تخضع للمعيار القومي قبل خضوعها للمعيار الاسلامي، كما انها

تخضع لعصور سياسية (منحرفة) عن الاسلام، وان كانت تحمل اسم (الاسلام) ولكنها لم تفرز في الواقع الآ حفنة من (الحكام) الذين تسلّطوا على شعوبهم، وأذاقوهم مختلف الشدائد، فضلا عن ان الترف والمجون واللهو والابتزاز، كان هو الطابع للحكام المذكورين: على نحو ما نلحظه في حياتنا المعاصرة من حكام يحملون اسم الاسلام الآ انهم (منحرفون) عنه، مشدودون الى انظمة أوربية لاعلاقة لها بالاسلام...

المهم، ان دراسة الادب وفق تقسيمه السياسي للعصور، يظل في مناهج التعليم الرسمي جزءا من الانظمة المنحرفة عن الاسلام، ممّا ينبغي ان ننتبه عليه في غمرة محاولتنا لتخطيط تصوّر اسلامي للأدب و دراسته بخاصة ونحن مقبلون على ابواب ثورة اسلامية تجتاح مختلف بقاع الارض، و استلزامها -من ثمّ- تنظيما خاصا لمناهج الأدب، مستقى من واقع الاسلام لاسواه...

و اذا كان تطبيق المنهج الاسلامي لدراسة الادب و تاريخه، يرتطم ببعض الصعوبات: بخاصة من قبل الانظمة الرسمية، فان محاولة دراسته عبر مؤسسات أهلية أو حكومة اسلامية حقّة مثل: جمهورية ايران الاسلامية،... مثل هذه المحاولة لامناص لنا من تثبيتها ولفت أنظار المسؤولين الاسلاميين اليها، والآ فاننا نتحمل مسؤولية الصمت حيال مناهج البحث الاوربي التي لا تزال -مع الاسف- متحكمة (ولو من حيث الطابع العام) في بعض الاجهزة الاسلامية التي لم تنتبه لحدّ الآن على هذا الجانب.

خذ على ذلك مثلا: دراسة (الأدب الجاهلي)...

لا تكاد جامعة من جامعات الدول الاسلامية (ومثلها: التعليم الثانوى)... تعزل هذا العصر السياسي عن العصور الاسلامية، بل تجعله أوّل عصور الادب، فيا تسلّط الانارة عليه بنحو ما تتعامل من خلاله مع سائر عصور الادب...

لقد جاء الاسلام، ليضع حدّا للعصر الجاهلي بتفكيره الوثني، و بأعرافه و تقاليده التي لا تنسجم مع مبادىء الاسلام. الآ ان مؤرخي الادب يغمضون أعينهم عن هذا الجانب و يدرسونه بلا أى تحفظ - الآ نادرا-.

والسر في ذلك، عائد -في المقام الاول- الى العصب القومي الذى غذّاه الاستكبار العالمي، بعد ان وجدان (العصب الجاهلي) لايزال متحكما في النفوس...

مؤرخو الادب، ينظرون الى الادب و تأريخه من منظار (عربي) وليس من منظار (اسلامي)... فالجاهليون (عرب) قبل كلّ شيء، و لذلك لابد من دراسة آدابهم... امّا (الايمان) فلا يعنون به...

لقد سئل الامام علي(ع)، عن وجهة نظره بالشعر، فأشار الى (الملك الضّلّيل)... الآ ان مؤرخي الأدب يتدارسون شعره كلّ مافيه من قيم غير اسلامية (جنس و خمر و... الخ) ولا تعنيهم

ضلالة (امرئ القيس) بل يعنيهم (شعره العربي)، و هذا هو سرّ المأساة...

لا أعلم كيف نسمح لأنفسنا بمدارسة قصائد امرئ القيس و طرفة و سواهما: بما تنطوي عليه من (عصبيّات) و بما تنطوي عليه من تقاليد (في تناول الخمر)، وأعراف (من ممارسة الجنس)، فضلا عن (الفكر الوثني) الذي يشبع في تضاعيف هذه القصيدة أو تلك... لا أعلم، كيف نسمح لأنفسنا بمطالبة المنتسبين للمؤسسات الثانوية والجامعية بحفظ هذه القصائد وافساد اذهانهم بها، و ارهاق اعصابهم بقرائتها، وتضييع أوقاتهم الثمينة التي ينبغي ان يستثمروها (في العمر القصير) بممارسة العمل العبادي الذي (وظّفنا) من أجله... كيف نسمح لأنفسنا ـ نحن المعنيّين بشؤون الأدب الاسلامي ـ باضلال الطلّاب و افساد هم بهذا النمط من الادب المفروض على مناهج الدراسة؟

انها لمسؤولة ضخمة، لابدّ للمهتمين بمناهج الدراسة، من الالتفات اليها...

طبيعياً، انه من الممكن مثلا، ان يشير (الدارس) الى محتويات الادب الجاهلي، ويلفت انتباه الطالب الى قيمه (المنحرفة)، وبمقدوره أيضا أن يركّز على تقاليده (المباحة) أو يلفت الانتباه الى بعض (الومضات) الخيّرة التي نشع في قصائد بعض الشعراء: فيما يتصل بـ(الحنيفية)، و فيما يتصل بـ(التوحيد) و فيما يتصل بالاشارة الى (المبدع)... و هكذا، فيما يتصل ببعض (الخطب) الفنية التي تتضمن بعداً دينيا... اقول، بمقدور الدارس ان يركز على نصوص ادبية وجدت هنا و هناك على لسان بعض الشعراء والخطباء عصرئذ... الا ان هذه النصوص ضئيلة «الكم» بالقياس الى ضخامة الأدب المنحرف الوثني... و مع ذلك، فاذا افترض اننا مضطرون الى مدارسة هذا العصر، حينئذ: لا مانع من التوفر على دراسة النصوص المتضمنة لمبادىء (التوحيد) فحسب، اما سائر النصوص، فيكتفى منها بمجرد الاشارة، كأن نلفت انتباه الطالب الى ان معظم نصوص الادب الجاهلي تتضمن مبادىء منحرفة لا حاجة الى الوقوف عليها.

نعم: في حالة واحدة يمكننا ان نقدّم هذه النصوص، ولكن من أجل (الرد) عليها، وتبيين مفاسدها لا أن نقررها مادة مدروسة يحفظها الطالب، والّا نكون قد احتفظنا بكتب (الضلال) التي شدّد المشرع الاسلامي في المنع منها، و توعدنا بالعقاب على نشرها بين الناس.

انّ مدرسي الأدب الجاهلي، غافلون تماما من انهم يمارسون عملا (محرما) هو: نشر (الضلال)... ترى، هل انتبهنا على هذه الممارسة المحظورة شرعا؟ أرجو من الاسلاميين (الملتزمين) أن يتداركوا هذا الجانب، فان الذكرى تنفع المؤمنين.

***

و اذا اتجهنا الى سائر عصور الادب، وجدنا ان المشكلة ذاتها تتسرب في دراسة مؤرخي الأدب. فالمؤرخون ـ تبعا لاخضاع الدراسة للعصور السياسية ـ يتجهون الى الفترة التي تلي العصر الجاهلي و

متمثلة في بزوغ الاسلام، و يقسمونها الى فترتين: فترة (عصر القرآن) ثمّ فترة (الخلفاء)،... بعدها يتجهون الى (العصر الاموى) فـ(العصر العباسي)، فـ(العصور المظلمة)، فـ(العصر الحديث). والملاحظ في مثل هذا التقسيم، ان دراسة الادب تتم وفقا لمعايير فنية، الّا انها مشددة الى عصر سياسي، وليس وفقا لمعايير اسلاميةً في هذا العصر أو ذلك.

المؤرخ الاسلامي للأدب، ينبغي أن يتحفّظ أولا في مشروعية التقسيم السياسي للعصور، مادام الاسلام (سياسيا) لم يكتسب سمته الحقة الّا في فترات خاصة. وكلنا يدرك محاولة كثير من المؤرخين، اخضاع نموالادب لهذا العصر أو ذاك: تحقيقا لهدف سياسي (منحرف). والقضية لاتخص-في الواقع-ظاهرة «الأدب» فحسب، بل تخصّ طبيعة التفسير التاريخي للظواهر بعامة، حيث أرتفع أكثر من صوت (نظيف) في عالمنا الاسلامي، مطالبا بضرورة اعادة النظر في تقويمنا للتاريخ الاسلامي، وغربلته من التفسيرات المنحرفة التي أصبحت وكأنها حقيقة تاريخية لاسبيل الى التشكيك بها.

المهم، ان المؤرخ الاسلامي للأدب، بمقدوره أن يتناول دراسة الأدب وفقا لمنظورة الاسلامي: سواء أكان ذلك في نطاق العصور التقليدية، أم في نطاق ما يصوغه بنفسه من تقسيم يأتلف مع الخط الاسلامي الصائب، أم في نطاق التقسيم الفني الخالص... في الحالات جميعا، يظل المؤرخ الاسلامي للأدب، متجها نحو (انتخاب) خاص لنصوص الادب، بحيث يصبّ في رافد اسلامي لاغير... عليه، الّا يؤرخ للشعراء غيرالاسلاميين (سواء أكان النصّ غيرالاسلامي ذا طابع (فلسفي) حيال الكون و تفسيره،أم ذا طابع (انحرافي) عن خط الاسلام، مثل: الجنس والخمر واللهو وسائراتماط الفسق).

لقد اعتاد مؤرخو الادب دراسة النص اما من حيث (ترجمة) صاحبه، أو من حيث (فنون) الشعر من: خمريات، وغزليات، ومدائح، ومراث وما اليها... هذاالتقسيم التقليدى للفنون أصبح (سمة) دراسية بنحو كأنها (قدر) لا مفرّ لكل دارس وطالب من مواجهته...

ان الغزل والخمر ومدح الطغاة وما اليهامن لابواب التي انتظمت مناهج الدراسة، ينبغي الّا يعنى بها الدارس الاسلامي، بل تظل محكومة بنفس الطابع الذى قلناه عن العصر الجاهلي... على الدارس الاسلامي، أن يصطفي (منهجا) دراسيا خاصا به، و هذا ما يمكن ان يتم وفق طرائق متنوعة، منها:

١ ـ انتقاء شاعر أو كاتب اسلامي ملتزم.

٢ ـ انتقاء نصّ اسلامي.

٣ ـ الاهتمام أساسا بنصوص (الادب التشريعي) ونقصد به: نصوص القرآن الكريم، والأحاديث النبوية، ونهج البلاغة، وأحاديث أهل البيت، والأدعية... فمثل هذه النصوص، تشكل

(أدبا تشريعيا) مقابل (الادب الاسلامي الارضي)، أي: الادب الذى ينتجه المسلمون الملتزمون.

انه لمن المؤسف الّا يتوفر دارس اسلامي كبير، أولا تتوفر مجموعة أو مؤسسة تأخذ على عاتقها تنظيم المناهج الدراسية لـ(الادب التشريعي)، و تجعلها (نموذجا اسلاميا) على نحو ما تشكل (العقائد) و (الفقه) و (الاخلاق): مبادىء عامة للاسلام... فكما ان العقائد والفقه والاخلاق تجسّد (أفكار) قادة التشريع، كذلك فان قصص القرآن و خطب النبي(ص) وأحاديثه، وخطب نهج البلاغة وأحاديث الامام علي(ع) وأحاديث أهل البيت(ع) ينبغي ان تجسّد أيضا (أفكار) قادة التشريع...

أما كان الاجدر بعشرات الاساتذة الاسلاميين الذين يحتلون مراكز علمية مختلفة أن يتجهوا لتأليف كتاب مدرسي في تاريخ الادب الاسلامي بدلا من ان يصبحوا (امعات) يتلقون الاوامر من أعداء الاسلام، ويطوون أعمارهم في تدريس المواد غيرالاسلامية، غافلين تماما عن مسؤوليتهم الضخمة في هذا الجانب؟ انه لمن المؤسف ان تجد عشرات الأساتذة الجامعيين ممن يؤمن بالاسلام، و(يلتزم) ببعض مبادئه (من صلاة وصوم وحجّ وانفاق مفروض الخ)، تجد متخصصا في (الأدب الجاهلي)، وتجد ثانيا في (الادب الاموى) وثالثا في (الادب العباسي) ورابعا في (الادب الاندلسي)، وخامسا في (الأدب القرون المظلمة)، وسادسا في (الادب الحديث)...

اقول، من المؤسف أن تجد هؤلاء الاسلاميين، يتقدمون في دراساتهم بالحديث عن هذا الشاعر الجاهلي، أو الاموى او العباسي او الاندلسي، و يفيضون في الحديث عن فنونه الشعرية، أو تطور الفنون والظواهر الادبية، لكنتهم: بعيدون كلّ البعد عن التعريف بالادب الاسلامي الحق، و بظواهره وبمختلف شؤونه: نعم، قد يعرضون لهذه الخطبة مثلا أو لتلك القصة القرآنية بنحو عابر في خضّم عرضهم لعشرات النصوص غيرالاسلامية، بحيث لا تشكل منهجا له خطوطه الاسلامية، في حين تجد (منهجية) للأدب الأرضي المنحرف، يتوفر عليها كلّ الاساتذة الجامعين...[1]

أعرف- على سبيل المثال- أستاذا جامعيا عهد اليه تدريس الادب الجاهلي، كما عهد اليه تدريس أكثر من عصر أدبي قديم وحديث، وقد استثمر الاستاذ المذكور حرية اختيار المادة (وهي حرية يتّسم بها الاساتذة الجامعيون بخلاف مدرسي التعليم الثانوى) فكانت محاضراته تصب في رافد اسلامي و انساني عام، فدرس القرآن وخطب النهج وبعض النصوص ذات الطابع التوحيدى والانساني العام: فيا يتّصل بالأدب الجاهلي،... والامر ذاته فيا يتصل بسائر عصور الادب... و نجح في مهمته المتقدمة، نعم: كان بعض المتوجسين خيفة، يتفق عليه من المسؤولين، و ينصحه بعدم مخالفة المنهج المتّبع تقليديا... الّا أن الأستاذ المذكور، تابع مهمته العبادية دون أن تواجهه اية شدّة:

يتوقعها الآخرون، بخاصة انه كان يتصرف بمهارة فائقة في تمرير خطته الاسلامية في التدريس...

ان الأساتذه الاسلاميين لو أتيح لهم جميعا بممارسة مثل هذا التصرف في مناهج الدراسة، لأحدثوا ـ دون شك ـ انقلابا ثقافيا يفرضه انتماؤهم الاسلامي: علما بأن (المسؤولين المنحرفين) لا يمتلكون جرأة كاملة على معارضتهم في تدريس النصوص الاسلامية، ماداموا متمسّكين بالمظهر الشكلي للاسلام، ويعدونه: الدين الرسمي لأنظمتهم...

على أية حال، من المتعيّن على المهتمين بشؤون الأدب و تدريس تأريخه: ان يبدأوا من الآن بممارسة وظيفتهم العبادية ولو في نطاق صغير من امكاناتهم: بخاصة ان (الوعي الاسلامي) في سنواتنا المعاصرة بدأ يقتحم أسوار الارض بعد قيام أول حكومة اسلامية معاصرة، لا تزال تواصل رحلتها الشاقة في احداث ثورة ثقافية في جامعاتها....

ان الجهود الفردية أو الاجتماعية (في النطاق الأهلي) بمقدورها ان تضطلع بمهمة التاريخ الاسلامي للأدب، و دراسته وفق التصوّر الخاص به... بمقدورها أن تبدأ ذلك بممارسته في مؤسسات أهلية، كما يمكنها أن تتوفّر على (التأليف) فحسب، تاركة عملية «التدريس» و تطبيق المنهج الاسلامي، لظروف التي تسمح بذلك.

امّا خطوط هذا المنهج، فليس من الصعب ان يتوفّر عليه، مادمنا نملك تراثا تشريعيا و «اسلاميا عاما» متنوعا طيلة تأريخنا الاسلامي...

(١) انظر كتابنا (تاريخ الادب: في ضوء المنبع الاسلامي)

الأدب التشريعي

بالرغم من انّ نصوص الكتاب والسّنة: بصفتها «دستوراً» كُتبَ بلغةٍ مباشرة تتعامل مع الحقائق وفق أداءٍ «علمي» دون ان تتوكّأ على عناصر «التخيّل» و«الايقاع» ونحوهما من أدوات التعبير (الفنّي)... بالرغم من ذلك، فإن النصوص الشرعية لم تقتصر في لغتها على الاداء «العلمي» وحده بل نلحظ أنّ غالبيّتها قد روعيَ فيها: الأداء الجمالي أيضاً. والسّر في ذلك لايعود الى مجرّد توافق هذا النمط من العناية بجمالية النصوص مع البيئة الادبية التي ألِفَتْها الحياة عصرئذٍ فحسب، بل يعود أيضاً (وهذا مايميّز اللغة الشرعية) الى ملاحظة الأهمية التي يفرزها «الفن» في ميدان الإستجابة البشرية لمختلف الظواهر: من حيث تعميقه وبلورته للدلالة التي يستهدفها النص الشرعي.

انّ للفن علاقته بـ(البُعد العاطفي) الذي يمكن استثماره في تمرير الحقائق التي يحرص الشرعُ على توصيلها الى الأذهان: حيث يشكّل كلّ من البعد «العاطفي» و«العقلي» وجهين لعملية «الادراك»، كلّ مافي الأمر أن استخدام «البُعد العاطفي» وفق نِسَبٍ محددة، يظل مرتبطاً بمدىٰ قدرات الكُتّاب «الأرضيين» وعدمها على تحقيق ذلك، وهذا علىٰ العكس من النصوص «الشرعية» التي تمتلك ناصية اللغة وادواتها ودلالاتها تبعاً لمعرفتها بالتركيبة الآدمية وطرائق استجاباتها، ومن ثَم تستخدم «البُعد العاطفي» بنسبة معيّنة لا تتجاوزها، محققة بذلك تآزر كلٍ من «البُعد العقلي والعاطفي» في مُجمل استجابة الانسان للظواهر: بحيث لا تقف بالقارىء والسامع عند عتبة (المنطق) وجفافه، ولابجموح (الانفعال) ومفارقاته، بل توشّح كل ماهو «عقلي» بنثارٍ من «العاطفة» الرصينة، وهو مايطبع التعبير ـ ايّاً كان ـ بسمة «الفن».

انّ هدفنا من هذه الدراسة السريعة هو: إبراز القيم الفنّية في نصوص «الشرع» ومحاولة رصدها ـ ولوعابراً ـ في مختلف اشكال التعبير: مع ملاحظة انّ النصوص الشرعية تبقىٰ منحصرة في «النثر» بطبيعة الحال، مادام «الشعر» لا وجود له في القرآن، ومادام النبيّ «ص» واهل البيت «ع» لم يتوفّروا علىٰ كتابة الشعر. وامّا ماينسبه المؤرّخون من الشعر

الى «الأئمة»«ع»، ففي تصوّرنا انّه «منسوبٌ» إليهم فعلاً (وإن لم نستبعد ان تكون بعض الابيات أو المقطوعات أو القصائد قد صدرت عنهم بالفعل)، إلّا انّ مقارنةَ مانُسِبَ إليهم من (شعر)، بما قدّموه من خطبٍ ورسائلَ وادعية وأحاديث، تجعلنا على يقين أو شبه يقين بانّ «الشعر» المنسوب إليهم لا واقعَ له بقدر مانتوقّع ان يكون استشهادهم وتلاوتَهم لنتاج الآخرين، هو الذي أوهم بعض المؤرخين بانّ ذلك من نتاجهم«ع». كانوا«ع» طالما يستشهدون بنصوص شعرية لتقرير حقيقة من الحقائق يستدعيها السياق، وهي مواقف مختلفة من الممكن الرجوع اليها في مظانّها. والمهم ان مقارنة النصوص النثرية في «نهج البلاغة» مثلاً، بالديوان المنسوب للامام عليّ«ع»، هذه المقارنة تظهر لنا مدى الفارق الكبير بين النثر الفني الذي اشغل النقاد قديماً وحديثاً وبين (الشعر) المنسوب إليه (من حيث عدم توفّر عناصر الفن المعجز) بل حتى (العادي) منه. وقد انتبه أكثر من مؤرخ ادبي الى خطأ «النسبة» المذكورة في بعض قصائد «الديوان» وأرجعها الى اصحابها الحقيقيين. وحتى مع افتراض ان بعض الابيات أو المقطوعات ثابتة الانتساب إليهم«ع» (وهذا مالم نستبعده ـ كماقلنا، ومنه الاراجيز مثلاً) فان محاولة تسجيلها دراسياً لا ضرورة له مادامت لا تشكّل «طابعاً عاماً» لكتاباتهم«ع» بقدر ماهي مجرد تسجيلٍ لموقف خاص املته حربٌ أو حادثة أو مقابلة: كانوا يستهدفون من خلالها إظهار حقيقة من الحقائق دون أن تجسّد سمةً عامةً لنتاجهم: كما قلنا. وأيّاً كان، فان «النثر» يظل هو النتاج الذي نحاول دراسته في «الادب الشرعي» منحصراً ـ كماهو واضح ـ في زمن النبيّ«ص» وأئمة أهل البيت«ع».

هذا الى اننا سوف لن نُعنىٰ بتسليط الأضواء التأريخية على النص بالنحو الذي اعتاد مؤرخو الأدب عليه مادمنا في صدد دراسة (الفن) وليس في صدد دراسة (التأريخ)، إلّا في حدود الانارة التأريخية لبعض النصوص التي تتطلب دلالتُها وقيمُها الفنية، مثلَ هذه الانارة. وخارجاً عن ذلك، فان دراستنا السريعة ستنصبّ على التحليل والتفسير والتقويم والتعريف بخصائص النص جمالياً، مضافاً الى التعريف بقيمه (الفكرية) أيضاً، مادامت القيمُ الفكرية هي (الهدف) أساساً، ومادام (الفنُّ) موظّفاً من أجل القيم الفكرية المذكورة.

أخيراً، سوف لن نُعنىٰ أيضاً (في تقويمنا للنصوص) بالمعايير البلاغية الموروثة إلّا في نطاق نادر، بقدر مانلتزم بالمعايير التي تبلور قيمة النص بغض النظر عن كون المعيار موروثاً أو حديثاً.

ونظراً لتميّز «القرآن الكريم» بخصائص متفردة لايماثلها ايُّ نص بشريّ: حينئذٍ سنفرد له فصلاً خاصاً، على ان ينتظمَ النصوصَ المأثورةَ عن أهل البيت«ع» فصلٌ آخر.

ونبدأ أولاً بـ:

النصّ القرآني

يُعَد النص القرآني الكريم ضرباً من التعبير المعجز: سواء أكان ذلك من حيث الشكل الخارجي للنص أو لغته التعبيرية أو مضمونه. فمن حيث الشكل الفني يتفرد القرآن بهيكلٍ خاص له تميّزه عن أشكال الادب المعروفة: من قصة ومسرحية ومقالة وخطبة وخاطرة ورسالة وحكاية وقصيدة الخ... إلّا انه في الآن ذاته تنتظمه عناصر مختلفة من الأشكال المتقدمة بحيث يسمه بالطابع المتفرد: كماهو واضح. ومن حيث اللغة التعبيرية، فان عناصر «الصورة» و«الايقاع» و«البناء العماري» وسواها، تظل طابعاً ملحوظاً في النص القرآني على نحو يسمه بالتفرّد الذي أشرنا اليه، أيضاً.

واما من حيث «المضمون» فان «الرسالة الاسلامية» بمختلف جوانبها تظل ـ كما هو بيّن ـ البطانة الفكرية للنص، وهو امرٌ لا يحتاج الى التعقيب عليه من حيث «تفرّده» في ذلك.

ونظراً لتنوّع السمات الجمالية في النص القرآني، فانّ محاولتنا الدراسية تحرص على تناول الجوانب التالية منها:

١ ـ السورة (من حيث البناء العماري لها) اي: السورة من حيث كونها «هيكلاً» هندسياً يتم وفق خطوط تتواشج وتتنامىٰ عضوياً بنحو تصبح ـ من خلاله ـ كلُّ آيةٍ أو مقطعٍ أو قصة ذات صلة بماتقدّمها وبما لحقها: كأن تكون سبباً أو مسبّباً لها، أو تكون تمهيداً لتفصيل، أو تطويراً لموقف أو حادثة الخ...

٢ ـ العنصر القصصي: نظراً لأهمية هذا العنصر في الاستجابة الفنية للنص، ولتوفّره بشكلٍ ملحوظ فيه، ولغنىٰ أشكاله التي يستخدمها: بناءاً أو رسماً للشخوص والبيئآت والحوادث، أو طرقاً للحوار و السرد و... الخ، نظراً لهذا كله، يظل التناول للعنصر المذكور من الأهمية بمكان.

٣ ـ العنصر الصوري: ونقصد به التعبير غير المباشر عن الحقائق، بخاصة التركيب القائم على رصد العلاقة بين ظاهرتين واستخلاص دلالة جديدة منها فيما يُصطلح عليه بـ(الصورة)،

وهي تحتل موقعاً له أهميتهُ في نصوص القرآن.

٤ ـ العنصر الايقاعي: وهو مجموعة الأصوات «المنتظمة» في شكل «قرار» تنتهي عنده الآية، أو «تجانس» بين مختلف الأصوات التي تنتظم التعبير[١].

وهناك بطبيعة الحال جوانب فنّية اخرىٰ توفر عليها مختلف الدارسين قديماً وحديثاً بخاصة فيما يتصل باستخدام «المفردات» و«التراكيب»، إلّا اننا آثرنا عدم معالجتها لِجملةٍ من الاسباب، منها امكانية خضوعها لـ(الدراسات اللغوية) اكثر منها لـ(الدراسات الجمالية) التي تعنىٰ بتوضيح طرائق «الاستجابة المؤثرة»، وهي طرائق لا (يعيها) القارىء بقدر ما(يتحسّسها) دون أن يدرك السّر الكامن وراء ذلك.

على اية حال، المطلوب من المعنيين بدراسة «اللغة» وطرائق صياغتها الفنية أن يتوفروا على المزيد من البحث في هذا الجانب الذي ينطوي على أسرار ممتعة تتسم ببالغ (الدقّة) في اختيار (المفردة) واستخدامها في موقف أو موضوع واستخدام اخرىٰ «مرادفة» لها في موقف أو موضوع آخر، وهكذا.

على اية حال، نبدأ الآن بدراسة العنصر المتصل بـ:

١ ـ الهيكل العماري للسورة:

من الحقائق المألوفة (في تاريخ القرآن) ان ترتيب آياته تمّتْ بتوجيه من النبي«ص»، مما يعني عدم وقوع ايّ تغيير في (مواقع) الآيات التي تنتظم السورة. وعندما تنتظم الآيات وفق ترتيب خاص (بحيث كان النبيّ«ص» يأمر بوضع هذه الآية في الموقع الفلاني مثلاً) حينئذٍ يعني أنّ (السورة) خاضعة لبُعدٍ هندسي يأخذ كلّ موقع منه وظيفته بالنسبة الى مجموع السورة.

وإذا أدركنا هذه الحقيقة التأريخية،... عندها يتعيّن على الدارس الأدبي ان يُعنىٰ بعمارة السورة بنحوٍ يتناسب وخطورة هذه الظاهرة البنائية مادام مبنىٰ السورة بشكلٍ عام له إسهامه الكبير في إحداث الإثارة المطلوبة في النفوس[١]. فالقارىء قد لا(يعي) بعد انتهائه من تلاوة السورة مدىٰ ماتركته من تأثير في أعماقه: بسببٍ من جهله بطرائق الصياغة الفنية التي تأخذ عمليات الإدراك بنظر الإعتبار: إلّا اذا كان على إحاطة بالعمليات النفسية والطريقة التي (توثّر) على توصيل الأفكار المطلوبة.

ان الأعمال الادبية الحديثة من رواية ومسرحية وقصيدة انتهت ـ بعد قطْعها عشرات الاجيال من عمليات التطوير الفني ـ الىٰ تقنية النص الأدبي وفق مبنّى هندسي: يتناول موضوعات مختلفةً لاعلاقة لبعضها بالآخر، ثم إخضاع هذه الموضوعات المتباينة إلى (فكر) أو

(شعور) يوحّد بينها ويمثّل قاسماً مشتركاً بين تلكم الموضوعات. وقدساهمت مكتشفات علم النفس الحديث (بخاصة: المدرسة التحليلية، والجشطالتية) في دفع هذا الاتجاه الأدبي الى الأمام، مفيداً من عمليات (التداعي الذهني) و«الادراك الجشطالتي» أي: ادراك الشيء من خلال «كليّات»، ونحوهما من العمليات النفسية الأخرىٰ في صياغة العمل الأدبي عبْر تناوله لموضوعات لا رابطة بينها واخضاعها لعملية (فكرية) توحّد بينها.

انّ مايعنينا من هذا التلميح العابر الى التقنية الادبية المعاصرة، لفت الانتباه الى الأهمية الفنية لسور القرآن الكريم من حيث تنوّع موضوعات كل سورة، وتلاحم هذه الموضوعات فيمابينها: من خلال خيط (فكري) يجمع بينها، وهو امرٌ لايكاد القارىء العابر ينتبه إليه.

والحق، ان السُورة القرآنية الكريمة تتّجه الى أكثر من صياغة في (وصل) الموضوعات المتنوعة التي تطرحها. فقد (تتنامىٰ)الموضوعات عضوياً: أي يشكّل احدُها تطويراً لفكرة تأخذ تفصيلاتها لاحقاً، أو تأخذ شكل (تفريعات) على موضوع رئيس، أو تاخذ شكل (تجانس) بين الموضوعات، أو يجمع بينها (هدف) يتسّلل الى جميع الموضوعات، وهكذا...

ان سورة «البقرة» التي تعد اكبر سور القرآن حجماً، نجدها مثلاً قد توزعتها عشرات الموضوعات التي لاعلاقة لبعضها بالآخر، ففيها موضوعات تتصل بالأحكام الشرعية من صلاة، صوم، حج، زكاة، قصاص، ربا، جهاد، نكاح، طلاق... الخ، وفيها موضوعات تتصل بالإبداع الكوني والابداع البشري، فضلاً عن الموضوعات التأريخية المتصلة برسالة الإسلام، وبرسالات الأنبياء السابقين وموقف الجمهور منهم، الىٰ غيرها من الموضوعات المنتثرة في السورة: كل أولئك لم تُصغ في مواقعها من السورة إلّا وفق عمارة تخضع خطوطها المتباينة لتخطيط هندسي بالغ الا ثارة من حيث إحكامه. طبيعي لايمكننا ان نتحدث الآن عن التلاحم العضوي بين موضوعات السورة لأن ذلك يستغرق كتاباً مستقلاً بنفسه، لكننا نستطيع ان نشيرعابراً الى أنّ السورة بدأت بمفهومات تتصل بالايمان بالغيب وبالرسل، وانتهت بطرح المفهومات ذاتها بعد ان قطعت رحلة طويلة تتصل بمجمل المفهومات المتقدمة منتقلةً من موضوع لآخر من خلال (تمهيدٍ) له أو «تجانس» بينها، أو تفريع عليه وحتى العناصر الثانوية في السورة «وُظّفت» لانارة ماهو «رئيس» فيها. فمثلاً نجد ان قصة «البقرة» التي تضمنت حادثة «الإماتة والإحياء» وكانت واحدة من عشرات المواقف التي تحدثت عن الاسرائيليين، قد وجدت خطوطا تجانسها في أكثر من موقع من السورة مثل: قصة الذي (مرّ علىٰ قرية وهي خاوية على عروشها) حيث (قال انىٰ يُحي هذه الله بعد موتها، فأماته الله مائة عام ثم بعثه) ومثل قصة ابراهيم«ع» مع الطيور الاربعة التي قُطعت ثم اُحييت، ومثل قصة (الذين خرجوا من ديارهم وهم ألوف حذر الموت، فقال لهم الله «موتوا» ثم «أحياهم»)،

ومثل مناقشة ابراهيم مع نمرود في قضية الاحياء والإماتة... اذن كل هذه الحوادث والمواقف حامت على نفس فكرة «الاحياء والإماتة» التي تضمنتها قصة «البقرة» في تشكيلها عصباً لثلث السورة التي تحدثت عن الإسرائيليين ومواقفهم المشينة طوال التأريخ، ثم وصلها بحادثة «البقرة» التي عقبت القصةُ عليها بان الله قدّم هذه الظواهر الاعجازية **(لعلكم تعقلون)**.

ان هذا التوزيع الهندسي لأحد مواقع السورة المتصل بظاهرة الاحياء والإماتة، يظل جزءاً من توزيع هندسي عام لكل موضوعات السورة التي لا تسع هذه الصفحات القليلة لتبيينها، فيا استهدفنا من ذلك مجرد لفت الانتباه الى عمارة السورة القرآنية وإحكامها العضوي في هذا الصدد. ويمكننا ان نقدّم نموذجين آخرين، احدهما: متوسط الحجم والآخر صغير الحجم من سور القرآن الكريم حتى يتضح للقارىء المبنى الجمالي لمجمل السور: كبيرها ومتوسطها وصغيرها.

سورة الكهف مثلاً تجسّم حجماً متوسطاً من سور القرآن، وتتناول موضوعات مختلفة، إلّا ان هناك (خيطاً فكرياً) يوحّد بين كل الموضوعات المختلفة ألا وهو «نبذ زينة الحياة الدنيا». وقد جاء هذا (الهدف الفكري) في اوائل السورة التي قالت: **(انّا جعلنا ما على الارض «زينة» لها لنبلوهم ايّهم أحسن عملاً وانا لجاعلون ماعليها صعيداً جرزاً)**.

هذه الفكرة المتصلة بزينة الحياة الدنيا والى انها تتحوّل الى ارض جرداء في النهاية والى ان «امتحان» الكائن البشري هو الهدف من مواجهته للزينة المذكورة... هذه الأفكار هي (البطانة) التي تحوم عليها كل موضوعات السورة. فنحن حين نمعن في ملاحظة موضوعات السورة نجدها قد بدأت اولاً بحادثة اهل الكهف التي تمثّل سلوكاً عمليّاً لنبذ زينة الحياة الدنيا حيث توجّهت جماعة مؤمنة الى الكهف للتخلّص من مسؤولية التعاون مع الحكام الظالمين. ولاشيء ادلّ على نبذ الحياة من اللجوء الى الكهف الذي يمثل نبذاً كاملاً لزينة الحياة الدنيا: كما هو واضح. هذا مع ملاحظة ان السورة قدمت في هذه الحادثة نموذجاً ايجابياً من التعامل مع زينة الحياة الدنيا.

ثم جاء الموضوع الثالث من السورة (كان الموضوع الاول هو: التمهيد بالآيتين اللتين تحدثتا عن الزينة والجرز والبلاء، وكان اهل الكهف: الموضوع الآخر). جاء الموضوع الثالث متصلاً بالحديث مع النبيّ «ص» والجمهور واليوم الآخر وجاءت المطالبةُ التالية من خلال ذلك: **[واصبر نفسك مع الذين يدعون ربّهم بالغداة والعشي يريدون وجهه، ولا تعدُ عيناك عنهم تريد «زينة» الحياة الدنيا... الخ]**.

اذن: الموضوع الثالث جاء متحدثاً عن الزينة ايضاً ولكن في موضوع لا علاقة له باهل الكهف.

الموضوع الرابع من السورة هو: موضوع الرجلين اللذين جعل الله لأحدهما جنتين من اعناب (**وكان له ثمر فقال لصاحبه وهو يحاوره انا اكثر منك مالاً واعز نفرا**) وقال ايضاً) (**ماأظن الساعة قائمة ولئن رددت الى ربي لاجدنّ خيراً منها منقلباً**) وقال عن مزرعته (**ماأظن ان تبيد هذه ابداً**). ولكن ماذا حدث بعد ذلك ؟: (**واحيط بثمره فاصبح يقلبّ كفيه على ماانفق فيها وهي خاوية على عروشها**).

إذن: هذه الحادثة جاءت موضوعاً رابعاً عن التعامل مع زينة الحياة الدنيا. وهي من حيث الموقع الهندسي تمثل طرفاً سلبياً للتعامل مع زينة الحياة الدنيا مقابل اهل الكهف فيما يمثلون طرفاً ايجابياً مع الزينة المذكورة. مضافاً الى ذلك جاءت إبادة مزرعته متوافقة هندسياً مع مقدمة السورة التي قالت (**وانا لجاعلون ماعليها صعيداً جرزاً**) وهاهي مزرعة الرجل تصبح (**صعيداً جرزا**) حيث اصبحت (**خاوية على عروشها**): لنلاحظ هذا المبنىٰ العماري المتصل بعلاقة مقدمة السورة بهذه الحادثة، وعلاقة هذه الحادثة مقابلة بحادثة اهل الكهف الايجابيين وتمثّلهم خطاً هندسياً مقابلاً لخط صاحب الجنتين. ولنتابع... وجاء موضوع جديد في السورة وهو الموضوع الخامس، يعرّفنا بالحياة الدنيا على هذا النحو: (**المال والبنون «زينة» الحياة الدنيا، والباقيات الصالحات خير عند ربك...الخ**)... اذن: الموضوع الخامس جاء متحدثاً عن الزينة مع تذييله بموضوعات تتصل بالنمط الكافر من الآدميين وتعاملهم مع الشيطان: تناسقاً مع الخط الذي رسمته السورة لصاحب الجنتين.

ثم جاء الموضوع السادس من السورة متحدثاً عن قصة «موسىٰ» مع «العالم» في مواجهته لخرق السفينة وقتل الغلام وبناء الجدار. طبيعي قد يبدو للقارىء العابر ان هذه الحادثة اجنبية عن موضوع (الزينة) وطرائق التعامل حيال ذلك ، ولكنه لوتأمّل بدقة، لَلحظ انّ «العالِم» الذي انبهر موسىٰ أمام شخصيته التي لايعرفها حتى «موسى»«ع»، انما تمثل «انعزالاً» كاملاً عن الدنيا بحيث لايعرف هذه الشخصية حتى «الانبياء»، انها شخصية منعزلة مختفية حتى عن الانظار الخاصة (لانغفل التجانس بين (الكهف) و(الاختفاء) لدى كلٍ من اصحاب الكهف والعالِم).

الموضوع السابع في السورة هو: قصة ذي القرنين. وادنىٰ تأمّل لهذه الشخصية وسلوكها، يُداعي باذهاننا سريعاً الى جملة من الخطوط الهندسية التي تتوازىٰ وتتقابل بشكل مُذهلٍ وجميل بين حوادث وشخصيات السورة. فذو القرنين لوقابلناهُ بصاحب الجنتين للحظنا الفارق الكبير بينهما من حيث (تملّك) كلٍ منهما لأحد مظاهر الحياة، ومن حيث (موقفهما) من ذلك . فصاحب الجنتين لايملك إلّا جنتين فحسب من مساحة الله الواسعة: لكنه مع ذلك بهرته (زينة) الحياة الدنيا، بينما نجد انّ ذا القرنين تملك شرق الدنيا وغربها: لكنه

لم تبهره زينة الحياة الدنيا بل ظلّ على تعامله الايجابي مع الله. وذوالقرنين يتعامل ايجابياً مع الله (وهو معروف لدى كل الجمهور) يوازنه (العالِم) الذي يتعامل ايجابياً ايضاً (وهو لايعرفه حتى موسى). وذوالقرنين يمثّل خطاً من الحياة هو «البروز» امام الدنيا كلها، بينا يمثّل اهل الكهف خطاً هو «التخفي» عنها في مكان منغلق... إذن، كل هذه الخطوط المتوازنة حيناً والمتقابلة حيناً آخر تتناسق فيما بينها هندسياً لتصبّ في رافدٍ واحدٍ هو: التعامل مع الحياة الدنيا: ايجاباً أو سلباً من خلال «الزينة» وطرائق الاستجابة لها. الموضوع الثامن والاخير من السورة هو الحديث عن الأخسرين (**الذينَ ضَلّ سعيهمُ في الحياةِ الدُّنيا وهم يحسبون انهم يُحسنون صنعاً**) مرتبطاً ببداية السورة التي تحدثت عن هؤلاء الذين طالبت النبيّ «ص» ألّا يهلك عليهم نفسه والى ان (زينة) الحياة الدنيا جُعلت «إمتحاناً» لهم ولمطلق الآدميين. هذا ولانغفل صلة هذا الموضوع بصاحب الجنتين الذي حسب انه يحسن صنعاً في قوله (**ولئن رددت الى ربي لأجدن خيراً منها منقلبا**).

اذن: جميع موضوعات السورة حامت على «هدف محدد» هو: التعامل مع (زينة) الحياة الدنيا وموقع (الامتحان) من ذلك: بما يواكبه من عمليات الثواب والعقاب اخروياً ودنيوياً، على النحو الذي أوضحناه سريعاً. واليك النموذج الثالث من عمارة السورة القرآنية في السور القصيرة. وهي سورة «المطففين»:

لقد بدأت سورة المطففين بهذا الحديث:

(**ويل للمطففين الذين اذا اكتالوا على الناس يستوفون واذا كالوهم أو وزنوهم يُخسرون الا يظنّ اولئك انهم مبعوثون ليوم عظيم يوم يقوم الناس لرب العالمين**)... ثم انتقلت السورة الى موضوعٍ آخر يتصل بالمكذّبين باليوم الآخر والى انه، **ران على قلوبهم مايكسبون**،... وأردفت ذلك بالحديث عن الجنة والجحيم: بصفتها ترغيباً وترهيباً لعملية تعديل السلوك ، وانتهت الى رسم يقابل بين المؤمنين والمكذبين في كلٍ من الدنيا والاخرة: حيث كان المكذبون يضحكون من المؤمنين في الحياة الدنيا، وهاهم الآن (في اليوم الاخر) يضحك المؤمنون من المكذّبين.

موضوعات السورة هي: المطففون ثم: المكذبون، الحساب في اليوم الآخر، التقابل بين الفريقين. طبيعياً، ان التكذيب ونتائجه في اليوم الآخر، وابرازه متقابلاً مع الايمان ونتائجه، ثم: الضحك المتقابل بين الفريقين: كلّ ذلك يتمّ هندسياً وفق تسلسل موضوعي، ولكن قضية «المطففين» تبقى وكأنها «اجنبية» تماماً عن موضوعِ التكذيب ونتائجه.

اننا يمكن ان نقرر بكل سهولة انّ السورة حينما تُستهل بموضوع ما، فان نفس هذا الاستهلال يكشف عن أهمية (الموضوع). وحينما تطرح بعد ذلك موضوعاً آخر له أهميته

القصوى وهو: التكذيب باليوم الآخر ونتائجه، حينئذٍ يستكشف القارىء بسهولة انّ هناك علاقة بين خطورة التكذيب وخطورة التطفيف. ومع ان أحدهما غير الآخر، إلّا انهما يخضعان لخطورة متجانسة من حيث المفارقة التي ينطويان عليها، ومن حيث النتائج المترتبة على ذلك، بخاصة ان الحديث عن المطففين قد ختمته السورة بالانذار القائل: (ألا يظن هؤلاء انهم مبعوثون ليوم عظيم).، فهذا اليوم العظيم الذي حذّرت منه السورةُ هؤلاء المطففين، قد رسمته بعد ذلك لمطلق المكذبين: بحيث (يتداعى) الذهن مباشرةً الى الربط بين (يوم الدين) الذي هدّدت به السورة، وبين (يوم الدين) الذي فصلت الحديث عنه بالنسبة الى المكذبين. اذن: كلّ ماحدثنا النصُّ به عن المكذبين، «تتداعى» اذهانُنا من خلاله الى «المطففين» أيضاً، بحيث يستجيب القارىء الى القضيتين بطريقة (موحّدة) تدعه (ولوبشكلٍ غير واعٍ) قد اتّجه بعد تلاوة السورة الى ادراك انّ التكذيب بيوم الدين مفارقة ضخمة تترتب عليها نتائج من ابرزها:

ضحك المؤمنين (وهم على الارائك متكئون) من المكذبين (وهم في جهنم)، والى ان «المطففين» أيضاً من الممكن ان يواجههم المصير ذاته. وتظل النتيجة هي: ان «المطفف» (وهو في حالة كونه مؤمناً بالله) سيحاول تعديل سلوكه: وهو (هَدَفُ) النص فكرياً، والّا فانّ المكذبين أساساً يظلون بمنأى عن تلاوة القرآن الكريم والافادات منه في تعديل السلوك.

على اية حال، إنّ سائر السور القرآنية تظل مطبوعة بنفس هذه السمة التي لحظناها في سورة المطففين، أو «التجانس» الملحوظ بين موضوعات سورة الكهف، أو «التلاحم» بين موضوعات سورة البقرة، وهي جميعاً تخضع لأسرار العمليات النفسية التي لايدركها القارىء العابر، بقدرما (يتأثر) بها بشكل لاواعٍ، بحيث (يتحسّس) وهوينتهي من تلاوة هذه السورة أو تلك: أن «انطباعاً» محدداً قد تركّزَ في ذهنه، يتميز عن «الانطباع» الذي تتركه سورة اخرى... وهذا مايستهدفه الفن العظيم من خلال رسمه لكل سورة (هدفاً خاصاً) بها.

٢ ـ العنصر القصصي:

القصة (ومثلها: المسرحيّة) ـ كما اشرنا ـ شكل أدبيّ يمتد بجذوره الى العصر الأغريقي. وقدمرّ بمراحل من التطور: بخاصة منذ القرن الماضي، حتى انتهى الى النحو الذي نألفه في حياتنا المعاصرة من نضج وتنوّعٍ في أشكاله وتقنيته.

أمّا في آداب اللغة العربية فلم يُعرف هذا الشكل الفني في العصور الموروثة: خلا بعض النماذج العادية التي لم تتوفر فيها عناصر «القص المألوف» فيما لم تسحب ادنى أثر على الحياة الأدبية بالقياس الى ماألِفَه الأدب الموروث من أشكال فنّية متنوعة احتفظت بفاعليتها حتى

العصر الحديث، وفي مقدمة ذلك: الشعر العمودي.

اما في آداب اللغة العربية الحديثة فقد كان هذا الشكل -مثل سائر ضروب الفن- متأثراً بالتيار الاوربي الذي أخذ طريقه الى الاذهان منذ أخريات القرن الماضي، ممتداً بفاعليته الى سنواتنا المعاصرة على نحو مانعرفه جميعاً في هذا الصدد.

والمُلاحَظ انّه في غمرة الغياب الكامل لهذا الفن في العصور القديمة، إذا بالقرآن الكريم يطل على اللغة العربية بعنصر «القصة» ليس في مجرّد توفر عناصر القص الفني فيها فحسب، بل في توفّر أشكال الصياغة التي لم تخبرها إلّا التقنية القصصية الحديثة. طبيعياً، لاقيمة البتة لايّ فنٍ (أرضي) حديثاً كان أم قديماً بالقياس الى «مبدع» الكائن الآدمي الذي علّمه الله مالم يعلم،... بيد أننا اردنا من هذه الاشارة للفنّ القصصي لفْت الانتباه الى خلوّ الساحة الادبية من الفن المذكور في عصر الرسالة الاسلامية وعدم استثمار أهميته العظيمة عند المعنيّين بشؤون الادب عصر ئذٍ، بخاصة في توفّره على نمطٍ من القصة «العمليّة» التي لم تجد لها طريقاً الى الظهور (مع توفر عناصر الفن) لا في آداب اللغة الاجنبية ولا في آداب لغتنا.

انّ «القصة العمليّة» التي تطبع سمة القرآن الكريم، تجسّد نمطاً من الطرح الحقيقي لـ(الواقع)، لا أنه مجرد «محاكاة» أو «كشف» أو «رؤية» للواقع الذي تخضعه القصةُ الأرضيّة لظاهرة «الإمكان» أو «الاحتمال». بكلمة اخرى: القصة القرآنية الكريمة لم تكن مجرّد «إصطناعٍ» للواقع (كماهو طابع القصة الأرضيّة) بل هو تناولٌ لنفس «الواقع»: ولكن وفق عملية «إصطفاء» لحوادثه وشخصياته وبيئآته بحيث يتميّز حتى عن بعض اشكال القصة التي عرفتها «الأرضُ» في نمطها المسمّى بـ(القصة التأريخية) فيما تتناول (هذه الأخيرة) شرائح معيّنة من حوادث «الواقع» أيضاً، ولكن «تضيف» إليه عناصر «مصطنعة» يستهدفها القاص لاغراض فنّية تتصل بـ(التشويق) وغيره، ولاغراض فكرية تجسّد ابراز «وجهة النظر» للقاص، وهذا مايسلخ عنها سمة «الواقع العملي» أيضاً: إلّا تلك النماذج التي تخلو من عناصر الفن، مما ينأى عن طابع العمل الفنّي.

وايّاً كان الأمر، فان «القصة العملية» تختلف -كما هو واضح- عن «القصة الواقعية» و«القصة التأريخية» اللتين ألِفتْهُما «الأرض»: من حيث كون اولاهما «كشفاً» للواقع، ومن حيث كون اخراهما «تحويراً» للواقع، في حين انّ «القصة العملية» «نقلة فنّية» للواقع.

يترتّب على ذلك انّ عمارة القصة القرآنية ستأخذ خطوطاً خاصة تتناسب مع طابعها «العمّلي» المذكور بنظر الاعتبار، ومن ثَمّ فانّ المعايير التي يتبغي مراعاتها في دراسة القصة القرآنية لا تتحدد -ضرورةً- بمبادىء النقد الجمالي الذي عرفته (الأرض) بقدرماينبغي ان

تتفرّد بمبادىء جمالية خاصة من جانب، وتأخذ ـ في الآن ذاته ـ مُجمل المبادىء التي تحكم الاستجابة البشرية في تلقّيها للنص الادبي من جانبٍ آخر، اي: انها تجمع بين معايير نخبرها ـ نحن القراء ـ وبين معايير غائبة عن قدراتنا المحدودة. هذا، الى انّه يتعين علينا عند التعريف بالقصة القرآنية ان نشير الى موقع القصة من السورة القرآنية الكريمة، مادام العنصر القصصي «موظفاً» لانارة مضمونات النص القرآني وليس مجرّد شكل فنّي يستقل بذاته. وبالرغم من انّ بعض القصص القرآني يأخذ سمة «الاستقلال» في السورة مثل: قصة يوسف«ع» ونوح«ع» في سورتي يوسف ونوح، إلّا انّ هذه السمة تظل امتداداً لعملية «التوظيف المذكور» بحيث تستهل السورة أو تختتم بتعليقٍ من غير النثر القصصي: كماهو واضح.

والمهمّ، ان العنصر القصصي في القرآن ـ وهو يأخذ سمة (التوظيف) للسورة ـ تستغرقه حيناً سورة كاملة، وحيناً آخر (وهذا هو الغالب) يحتل العنصرُ القصصي (جزءاً) منها: مع ملاحظة انّ بعض (السور) تنتظمها أكثر منْ قصة، وبعضها الآخر تنتظمها قصة واحدة فحسب: كلاً حسب مايتطلبه (الهدف الفكري) في السورة من عملية التوظيف القصصي.

ينبغي الّا نغفل أيضاً عن الملاحظة المتصلة بحجم القصص القرآني من حيث تحديد «الجنس» الادبي الذي يسمُها: وفقاً لتصوراتنا عن القصة الأرضية، حيث يمكننا ان نشطرها إلى ماهو «رواية» مثل قصة يوسف وبعض قصص موسى، والى «قصة قصيرة» مثل غالبية القصص. كمايمكننا ان نلحظ نمطاً ثالثاً ينتسب الى الشكل الذي نألفه عن «الحكاية».

والمهم ليس هو تحديد ذلك، مادام «التفرّد» ـ كماسبق القول ـ هو الذي يطبع القصص القرآني، ويرغمنا على عدم استخدام أدوات النقد المألوفة في هذا الصدد، بل يعنينا فحسب ان نتعرف خصائص «التفرد» المذكور ومساهمته الفنية العظيمة في إحداث التأثير المنشود وهو هدف الفن بشكلٍ عام. اننا لووقفنا ـ على سبيل المثال ـ على قصة موسى«ع» في سورة «الشعراء» لوجدناها تتناول حياة (طولية) لبطلها، حيث استغرقت الشطر الاكبر من حياة البطل: منذ القائه في اليمّ، فالتقاطه، فتسريحه، فدخوله المدينة وقتله احد المتخاصمين، فتوجهّه الى مدين ومساعدته للفتاتين، فزواجه من إحداهما، فنزول الوحي عليه، فذهابه الى فرعون...، أقول لوأردنا ان نستخدم ادوات النقد القصصي الذي يحدد حيناً مفهوم «الرواية» من حيث كونها تتناول (حياة طولية) للبطل، وحيناً آخر من حيث عدد (الكلمات) المستخدمة فيها، وحيناً ثالثاً من حيث كونها تتناول(بُعداً فكرياً) معقداً: مقابل القصة القصيرة التي تتناول (مقطعاً عرضياً) من حياة البطل، أو «موقفاً شعورياً مفرداً» بسيطاً من ذلك، أو عدداً محدوداً من (الكلمات)،... انّ أمثلة هذه المبادىء النقدية في دراسة القصة تظل متصلة بحجم الشكل الادبي أو بأبعاده من (فكرٍ) أو (شعور)، وهي ذات

فائدة ـ دون ادنى شك ـ في تحديد العمل الادبي وتخصيص أشكاله بما يناسبها من استخدام العناصر الجمالية التي تساهم في إحداث «الاثارة» لدى المتلقي... بيد ان «الفائدة» المذكورة تبقى مرتبطة بالهدف الأخير الذي اشرنا اليه وهو «الإثارة» وتوصيل (الافكار) التي يستهدفها كاتب النص. وهذا يعني انّ «الجنس» الادبي يبقى خاضعاً لـ(الافكار) لاغير. ومع اقرارنا بهذه الحقيقة حينئذٍ لانجد ضرورة أن نحدّد ماإذا كانت قصة موسى المتقدمة تشكّل «رواية» أم ان القصص التي تتناول (مقطعاً عرضياً) من حياته (مثل قصصه مع فرعون في حادثة السحرة) ستشكل (قصة قصيرة) (مع ملاحظة أنّ نقاد القصة ودارسيها يقدمون أشكالاً متفاوتة في تقسيم احجامها الى «رواية» «قصة طويلة ـ قصيرة»، «قصة قصيرة»، «أقصوصة»، «حكاية» الخ)...

ان أهم مايستهدفه دارس الفن هو: ملاحظة «الطرائق» التي تظل اشدّ فاعلية في احداث التأثير لدى القارىء، بغض النظر عن «الجنس» الذي سيفرّق بين انماط الصياغة القصصية، لذلك سوف لن نُعنى بهذا الجانب في عرضنا السريع للقصة القرآنية الكريمة، كما لن نُعنى بالحديث عن غالبية الادوات التي يتوفر عليها الدارس للقصة الأرضية، بقدر مانُعنى بتعريف مُجمل لخصائص القصة القرآنية وصلة ذلك بعمليات الاستجابة البشرية في تلقّيها للنصوص، مكتفين منها بتقديم بعض النماذج القصصية على نحوٍ يتناسب وحجم هذه الدراسة السريعة[1]. ونبدأ ذلك بالحديث عن:

بناء القصة القرآنية

القصة بنحوٍ عام تخضع ـ كما نعرف ـ لابنية مختلفة. فهناك الشكل المألوف الذي يُعرض عبر «بداية» هادئة تتطور الحوادث بعدها حتى تصل الى «الذروة» ثم تنحدر الى «نهايتها» وهناك القصة النفسية التي ظهرت ـ بأوضح صورها ـ في العقد الثالث من هذا القرن، مُفيدةً (من مكتشفات علوم النفس) في صياغة الأبنية غير الخاضعة لمنطق الظواهر الخارجية بقدر خضوعها لمايُسمّىٰ بـ«المجال النفسي»، ثم تطورت بعد الحرب الثانية الى ابنية اكثر تحرراً من سابقتها، حتى وصلت الى أعقد الصيغ في سنواتنا المعاصرة. بيد ان «البُعد النفسي» في الحالات جميعاً، يظلّ هو المتحكم ـ في الواقع عبر احدث أشكال القصة، وحتى إنسرابه في أشكال القصة الموروثة أيضاً. اما فيما يتصل بالقصة القرآنية، فان البُعد النفسي المذكور يظل هو الطابع الجمالي لها مادامت العمليات النفسية هي الافراز الذي يحدّد نمط البناء، فيما لايبقىٰ للهيكل القصصي الموروث أو الحديث ايّما تميّز أو تفاضل إلّا بقدر افصاحه عن البعد النفسي لاحداث القصة ومواقفها. المهم (كماسبق الحديث عن السورة القرآنية ايضاً) ان للقصة القرآنية عمارة خاصة تتواصل جزئياتها بنحو من التلاحم الحيّ من مقدمتها ووسطها ونهايتها. بحيث تُصبح كل جزئية إيماءاً لسابقتها، أو مفصلة لها، أو مسبّبة عنها، أو مُجانسة لها: في خضوعها للخيط (الفكري) الذي تستهدفه القصة: بغض النظر عن هيكلها المنتسب الى شكلٍ موروث أو معاصر.

ولنتقدم بنموذج:

قصة طالوت:

قصة طالوت في سورة (البقرة) تتحدث عن جماعة من وجهاء الاسرائيليين، تقدموا ذات يومٍ بطلبٍ الى احد انبيائهم، بأن يرسل الله اليهم شخصيّة عسكرية ينضوون تحت لوائها لتخليصهم من الذلّ الذي لحقهم من تشريدٍ وسبيٍ وغيرهما. إلّا انّ نبيّهم شكك بصدق ادعائهم الذاهب الى أنهم مستعدون للقتال. لكنهم أكدوا عليه استعدادهم في هذا المجال.

وهنا قال لهم نبيّهم «ان الله بعث لكم «طالوت» ملكاً»، لكنهم اعترضوا عليه بان القائد المذكور لم ينتسب لأسرة مالكة من سلالتهم ولم يُؤت سعةً من المال، فاجابهم النبيّ بان الله منحه سعة في الجسم والعلم: فوافقوا على ذلك بعد ان طلبوا تقديم دليل اعجازي عليه، فقال لهم نبيّهم: (إنّ آية ملكه ان يأتيكم التابوت فيه سكينة من ربكم وبقية مما ترك آل موسىٰ وهارون تحمله الملائكة) عندها التحق الاسرائيليون به، إلّا ان القائد عرّضهم لاختبار الهيّ قبل وصولهم الى ساحة القتال عند مرورهم على (نهر)، فأمرهم بعدم الشرب إلّا بغرفة يد، ولكنهم تمردوا عليه إلّا قليلاً. وعندما وصلوا الى ساحة القتال، جبنوا عن ذلك وتمرّدوا من جديد قائلين (لاطاقة لنا اليوم بجالوت وجنوده)، لكن القليل من جيش طالوت ثبتوا في المعركة هاتفين (كم من فئةٍ قليلة غلبت فئة كثيرة باذن الله)، وهزموهم في نهاية المطاف، وكان «داود» هو الذي تولى قيادة المعركة وقتل «جالوت»، وانتهت المعركة.

هذا هو ملخص القصة التي عرضتها السورة... ولكن كيف تمّ البناءُ الفنيّ لها؟ لقدبدأت القصة من (وسط) الأحداث، لامن (بدايتها) التي يقتضيها التسلسل الموضوعي، انها بدأت بهذا النحو:

الم تر الى الملأ من بني اسرائيل من بعد موسىٰ، اذ قالوا لنبيّ لهم: ابعث لنا ملكاً نقاتل في سبيل الله... الى هنا: القارىء لايعرف سبباً لهذه المطالبة بالقائد. لكننا حين نتابع النص، نتعرف ذلك. لقد اجابهم النبيّ: (هل عسيتم إن كُتب عليكم القتال ألّا تقاتلوا؟ قالوا: ومالنا الّا نقاتل في سبيل الله وقداُخرجنا من ديارنا وابنائنا؟ فلما كُتب عليهم القتال تولّوا إلّا قليلاً منهم): اذن، السبب هو ان الاسرائيليين استذلهم أحد الجبابرة، فطلبوا من نبيّهم أن ينقذهم منه. وهذا يعني ان الحادثة ينبغي ان تبدأ من قضية استذلال الاسرائيليين وليس من (طلبهم) الانقاذ.... فماهو السرّ الفني وراء هذه «البداية» القصصية؟.

ان لكل «بداية» قصصية مسوّغ نفسي، والمسوغ هنا انّ القصة جاءت في سياق عرض المواقف المشينة للاسرائيليين حيث استعرضت ذلك سورة البقرة في عشرات من الآيات القرآنية المتصلة بهذا الجانب: من حيث تمردهم وكذبهم ونبذهم للعهود وجبنهم الله، وحينئذٍ فانّ التقاط «الحدث» أو «الموقف» حينما (تُبدأ) به القصة من هذه الزاوية أو تلك، انما يعني اهميته التي يستهدفها النص. فالنص لايريد التركيزعلى استذلالهم بقدر مايريد التركيزعلى فضح «الكذب» في مواقفهم، ولذلك بدأ بتسليط الضوء على هذا الجانب، مشدّداً ـ من ثم ـ على ابراز الحوار الذي تضمن إدّعاءاً بالحرص على القتال.

وما أن بدأت القصة بهذا الموقف حتى ارتدت الى اوّل الحادثة، فذكرت تشريد الاسرائيليين. ثم عَبّرت الحوادث لترسم لنا «نهاية» مواقفهم متمثلة في هذا التعقيب (فلما

كُتب عليهم القتال تولّوا إلّا قليلاً). فالقصة قرّرت سلفاً (قبل ان تذكر لنا تفاصيل سلوكهم فيما بعد) بان الاسرائيليين تولّوا عن القتال إلّا قليلاً منهم. وهنا يثار السؤال: لماذا اعطت القصة النتيجة قبل مقدماتها؟.

اهمية البناء الهندسي للقصة تتمثل في هذا التقطيع للحوادث، وللزمن: ثم وصْل ذلك عبر قنوات فنيّة تتضح من خلالها دلالةُ ماعنيناه بـ(التلاحم) العضوي بين اجزاء القصة.

ان تشكيك نبيّهم واعطاء النتيجة قبل مقدماتها ينطوي على مهمّة فنية هي «انماء» الحدث، اي: جعل القارىء يتهيّأ ذهنياً (من خلال التشكيك بصدق الاسرائيليين) بحيث يجد (جواباً) على ذلك التشكيك في احداث لاحقة من القصة، كماان تعقيب القصة (من خلال ذهابها الى انهم تولّوا إلّا قليلاً) أخذ على عاتقه إنماء «الحدث» ايضاً حيث جاءت الوقائع التي سردتها القصة فيما بعد (مثل اعتراضهم على طالوت، تمردهم في حادثة شرب الماء من النهر، جبنهم عن مواجهة جيش جالوت)، جاءت هذه الوقائع (جواباً) تفصلياً على تلك المقدمة الاجمالية التي لوّحت بها القصة. فهاهم الاسرائيليون (يتولّون) عن القتال كماقالت المقدمة، وهاهم القليل منهم كماقالت المقدمة، يتقدم الى القتال.... اذن، جاءت «بداية» القصة مرتبطة بوسطها ونهايتها: من خلال هذا (التقطيع) للحوادث و(وصلها) من جديد على النحو الذي لحظناه.

اما من حيث تلاحم الجزئيات ذاتها، فهذا مايمكن ملاحظته أيضاً، فمثلاً نجد ان الاسرائيليين اعترضوا على طالوت بعدم توفر سمتين لديه هما: السلالة العسكرية والمال... إلّا ان القصة وازنت ذلك هندسياً بتقديم سمتين ايضاً يعوّضان عن السمتين الاولين وهما: السعة في الجسم والعلم: مع ملاحظة سخف المطالبة الاسرائيلية ووجاهة التعويض الذي ألمح به نبيّهم.

«التابوت» ايضاً، يجسّم واحدا من عمليات «التوازي» الهندسي بين خطوط البناء. فالمعروف ان «التابوت» الذي قدمته القصة دليلاً حسياً على صدق نبيّهم في ارسال طالوت ملكاً، هذا التابوت بمافيه من (سكينة) و(بقية مماترك آل موسى وهارون) يظل متجانساً مع «تجارب الاسرائيليين» حيال التابوت الذي كان ذات يوم (كماتقول النصوص المفسرة) مِلْكا لهم يستفتحون به في المعارك ، وكان هو المنقذ لموسى من فرعون، كماان (البقية مماترك آل موسىٰ وهارون)من الالواح أو العصا أو الدرع أو الملابس (على اختلاف التفسير الوارد في تحديدها)... كل اولئك يشكّل امراً له اهميته وتقديسه في مشاعر الاسرائيليين، بخاصة انها تُستحضر بعد غيابها عنهم: عقاباً على سلوكهم المَشين. اذن: ثمة «توازن هندسي» بين داخل المشاعر الاسرائيلية وبين الرسم للبيئة الصناعية، بين (التابوت) وبين (المشاعر)

المتجانسة مع البيئة المذكورة.

هناك تجانس ثالث ايضاً بين (البيئة الجغرافية) للحدث وهي (النهر) الذي (فصل) طالوتُ من خلاله بالجنود وبين «البحرية» التي «فصلت» هؤلاء الاسرائيليين الذين قالوا «لاطاقة لنا اليوم بجالوت» بـ «القليل» الذين ردّد «**كم من فئة قليلة غلبت فئة كثيرة باذن الله**». وهناك تجانس رابع بين الفئة القليلة التي هتفت «**انصرنا على القوم الكافرين**» وبين نتائج المعركة التي حدّدتها القصةُ بقولها «**فهزموهم باذن الله**».

اذن: التجانس والتلاحم والتنامي بين اجزاء القصة منذ بدايتها وحتى نهايتها يظل على نحوٍ من «الإحكام» الهندسي بحيث يلحظ جماليته الفائقة كلّ من له ادنىٰ تذوّق من تجارب القصة.

وهذا كله من حيث «عمارة» المواقف والأحداث... امّا من حيث «انتقاء» ذلك: اختزالاً أو تفصيلاً، فله مساهمته الجمالية الفائقة أيضاً في «عمارة» القصة.

مثلاً: ألقصة لم تحدد لنا زمان هذه الواقعة، واكتفت من ذلك بالقول بأنها حدثت في زمان من بعد موسىٰ (الم تر الى الملأ من بني اسرائيل من بعد موسىٰ)، امّا متى حدث؟ وفي زمن ايّ نبيٍّ من انبيائهم؟ هذا مالم تُشر القصةُ اليه، فلماذا؟.

السرّ في ذلك عائدٌ الى انّ القصة تستهدف التركيزعلى دلالة خاصة هي: انّ الشخصية الاسرائيلية تظل ـ في كل زمان ومكان ـ مريضة، كاذبة، جبانة، مترددة، الخ.. انها حتى (من بعد موسىٰ) بقيت على نفس الطابع الملتوي من السلوك فيا لاسبيل الى اصلاحه، فهي (في زمان موسىٰ) أتعبته كثيراً: من خلال المواقف التي سردتها سورة البقرة قبل هذه القصة، وهاهي (من بعد موسىٰ) ايضاً تمارس نفس السلوك .

اذن: لهذا التضبيب المتصل بزمان الحادثة، والتنويه الى انها تمت من بعد موسى، له مغزاه الفنّي من حيث عمارة القصة.

أيضاً: يُلاحَظ ان القصة ماان سردت لنا اوصاف «التابوت» حتى انتقلت مباشرة الى ساحة المعركة (فلما فصل طالوت بالجنود) دون ان تذكر لنا (موافقة) الاسرائيليين على هذا المعجز، مماجعلتنا ـ نحن القراء ـ نستنتج موافقتهم على ذلك (بخاصة انهم اعترضوا على طالوت بالسمتين اللتين اشرنا اليهما)... المهم، ان لهذا الاختزال اهميته البنائية في القصة، مادام الهدف هو ابراز تجربة (تمرّدهم) و«كذبهم» وليس ابراز مجرد «الموافقة»، لانهم طالما «يوافقون» على شيء، ثم «ينقضونه».

ايضاً: يُلاحَظ ان القصة ابرزت شخصية «جالوت» ومن بعده «داود» دون ان تمهد لايّ منهما سابقاً، بل ابرزتهما «قائدين» احدهما: مع الفئة المؤمنة (داود) والآخر قائد جيش

العدو، حيث استخلص القارىء انّ لشخصية «جالوت» صلة بالاستذلال الذي لحق الاسرائيليين.

وبهذا الاحتفاظ بشخصية «جالوت» ـوداود ايضاًـ والكشف عنها في نهاية القصة، أهميته من حيث عمارة القصة (مايتصل بعملية الاقتصاد في السرد) من جانب، وبعناصر فنية اخرىٰ لها اسهامها في جمالية البناء القصصي من جانب آخر، ونعني بها عناصر:

المباغتة والمماطلة والتشويق:

المألوف (في لغة الادب القصصي) انّ لكل من (المباغتة) التي تعني مواجهة القارىء بموقف أو حدث مفاجيء، و(المماطلة) التي تعني الاحتفاظ بسرّ لم يُكشف الّا بعد حين، و«التشويق» الذي يعني شدّ القارىء الى متابعة (ماذا سيحدث)،... اقول، المألوف أنّ للعناصر المتقدمة اثرها في جمالية القصة: ليس من حيث استثارتها للقارىء فحسب، بل من حيث افادتها في تعميق الدلالة التي يستهدفها النص، فضلاً عن مساهمتها في «تجميل» العمارة القصصية أساساً. واليك نماذج قصصية في هذا الصدد، منها:

قصة ابراهيم:

فيما يتصل بعنصر «المباغتة» يمكننا ان نقدّم قصة ابراهيم«ع» التي وردت في سورة «الانبياء» عبر واقعة تهشيمه للأصنام وابقاء كبيرها، نموذجاً واضحاً لعنصر (المباغتة).

ان هذا العنصر يُرسم حيناً بنحو يصاحبه شيء من الدهشة والاستغراب مع (توقعنا) لحدوثه، وحيناً آخر، يرسم بنحو (مفاجيء) لايكاد «يُتوقع». طبيعياً، ان كلّ شيء (مُتوقع): مادمنا مقتنعين بالإعجاز، إلّا اننا ننطلق في هذا الاتجاه من خلال منطق الاحداث ذاتها: سواء أكانت مصحوبة بماهو عادي أو بماهو معجز،... كماينبغي ان نفرق بين (مُباغتة) قد هيّأ النصُّ أذهاننا سلفاً الى حدوثها، وبين (مباغتة) لم تكن في الحسبان... كل هذه المستويات يمكننا ان نلحظها في قصة ابراهيم المذكورة. لقد مهّدت هذه القصةُ أذهاننا الى ان الطغاة سوف يلحقون الاذىٰ بابراهيم«ع» نتيجة تهشيمه لأصنامهم:

(قالوا: مَن فعل هذا بآلهتنا، انّه لمن الظالمين. قالوا سمعنا فتىً يقال له ابراهيم. قالوا: فاتوا به على اعين الناس لعلهم يشهدون) لقدوسموه بـ(الظلم)، وهذا اول مؤشر الى انهم يفكرون بالحاق الاذىٰ به. ثم اقتراحهم بإحضاره امام الجمهور لادانته، يفصح عن (توقعنا) بان (عقاباً) كبير الحجم قد يطاله: كأن يكون قتلاً أو سجناً أو ضرباً مثلاً... لكن مع هذا التوقع، تبدأ القصة برسم منحىً فنيّ في بناء الأحداث والمواقف بحيث تنقل القارىء الى

(توقع) مضادٍ للتوقع السابق، وهو: امكانيـة غض النظر عن معاقبة ابراهيم، وهذا مايوحى به الحوار الدائر بينه وبين القوم.

(قالوا: أأنت فعلت هذا بالهتنا ياابراهيم؟ قال: بل فعله كبيرهم هذا، فاسئلوهم ان كانوا ينطقون. فرجعوا الى انفسهم، فقالوا: انكم انتم الظالمون. ثم نكسوا على رؤوسهم: لقد علمت ماهؤلاء ينطقون)

ان هذا الحوار الحيّ المُمتع يفصح عن ان القوم أحسوا ببعض الخجل، بل أحسوا بخجل كبير امام انفسهم حينما خاطبوها بانّها هي الظالمة، وحينما خفضوا رؤوسهم من الخجل قائلين: «لقد علمت ـياابراهيمـ ماهؤلاء ينطقون»، اي انهم اقرّوا بهزلة آلهتهم، والى انها لا تملك فاعلية النطق... وحينئذٍ (يتوقع) القارىء انهم سوف يتراجعون عن قرار الإدانة والمعاقبة.

هنا ينبغي أن ينتبه القارىء الى جمالية الأداء القصصي من حيث إثارته للقارىء وعدم رسوه على قرار ثابت: فبينا «يتوقع» إدانة ابراهيم إذا به «يتوقع» الافراج عنه. لكن: ماان يتوقّع «الافراج» عن ذلك، حتى يُصدم بـ(مباغتة) تضاد موقعه الاخير، وترتد به الى توقعه السابق وهو: العقاب، لكن: ليس على نحوما «توقعه» من ضربٍ أو سجن أو قتل اعتيادي، بل (وهذا هو عنصر المباغتة) على نحو لم يدُر في خلده: (قالوا: حرّقوه...)

اذن: يُفاجأ القارىء بـ(عقابٍ) غير متوقّع وهو: «الإحراق». جديداً: ينبغي (من الزاوية الفنية) ان ننتبه الى اهمية هذا التماوج بين توقّعات تتصاعد وتتهاوى من حينٍ لآخر: توقّع بانزال العقاب في «بداية» القصة، توقع بازالة العقاب في «وسط» القصة، ثم (مباغتة) بانزاله في نهاية القصة أو (اذا سمحنا لانفسنا بان نستعير لغة الادب القصصي): «مباغتة» بانزاله في لحظة «الانارة» التي تنحدر القصة بعدها الى نهايتها: لاننا لحد الآن لم ننته من القصة، فلا تزال تنتظرنا «مباغتة» من النمط غير المتوقع في نهاية القصة. قلنا، ان «المباغتة» قد تجيء مصحوبة بشيءٍ من الدهشة مثل «العقاب بعد توقعنا بازالته عبر مناقشة القوم لابراهيم»، ثم قد تجيء بلا ان (نتوقع) حدوثها مثل (مباغتتنا بإحراق ابراهيم بعد ان كنا نتوقع عقاباً مثل: السجن أو الاعدام: ولكن ليس «الاحراق»).

والآن نواجه (مباغتةً) من قسم ثالث لا«يُتوقع» البتة، ولم يدر في الحسبان أبداً، ألا وهي: النهاية التي خُتمت بها القصة وهي تقول:

(يانار: كوني برداً وسلاماً على ابراهيم)

هذه الواقعة، تجسّد اعلى مايمكن تصوره من معنى «المباغتة»... فها هو ابراهيم مُلقى في النار، والنار ـفي حالاتها غير المصحوبة بالاعجازـ تبقى ناراً لاشيئاً آخر، قد تنطفئ مثلاً...

لكنها لا تتحول إلى «برد وسلام»...

أدرك القارىء ـ إذن ـ جمالية الصياغة القرآنية الكريمة لعنصر «المباغتة» بمستوياتها الثلاثة في قصة واحدة هي: قصة ابراهيم«ع»: بماصاحبها من تماوج ممتع في عواطف القارىء في توقعاته التي تصاعَدَ بها وتهاوىٰ من حين لآخر، حتى انتهىٰ به الى النهاية التي لحظناها.

اما عنصر «المماطلة» أو «إرجاء المعلومات» (وهذا الاخير هو مانفضّل استخدامه بدلاً من اللغة التي يستخدمها نقّاد القصة)، هذا العنصر يمكننا ان نتلمسه بوضوح في قصة «اهل الكهف»: من حيث احتفاظ القصة بالسرّ المتمثّل في عدد سنيّ اهل الكهف. فالقصة بدأت ـ كمانعرف ـ بهذا النحو: (اذ أوىٰ الفتية الى الكهف فقالوا: ربنا آتنا من لدنك رحمةً وهَيّئى لنا من امرنا رشداً. فضربنا على آذانهم في الكهف سنين عدداً ثم بعثناهم...)

القارىء منذ بداية القصة يظل على احاطة مجملة بزمان اللبث، لكنه يعرف ان اللبث هو «مجموعة من السنين ـ سنين عددا» أمّا عددها المحدّد فأمر احتفظت القصةُ به،... القارىء بطبيعة الحال، يظل على اشد الشوق لمعرفة السنين التي مكث فيها اصحاب الكهف. وكلّما توغّل مع أحداث القصة فان هذا السرّ يبقىٰ على حاله، وحتىٰ انّ النزاع الذي دار بين مكتشفي الكهف لم يسعفه في معرفة سنيّ اللبث: بالرغم من ان القارىء يستطيع ان يستنتج بانّ هناك (جيلاً) أو أكثر قد تصرّم بعد حادثة الكهف بدليل انّ النزاع الدائر بين مكتشفي الكهف يفصح عن وجود (فئة مؤمنة) اقترحت بناء مسجدٍ على اصحاب الكهف (مع أنّ المرحلة التي عاصرها اهل الكهف كانت متمحضة للسلطة الظالمة وللجمهور المماثل لها أيضاً) وهذا يعني ان اعواماً طويلة قد تصرّمت أو انّ السلطة الحاكمة قد تبدلت: بحيث سمحت للفئة المؤمنة بمثل هذا الاقتراح... ولكن مع ذلك لايكاد القارىء يتعرف ايّ تحديداً للسنين في هذا الصدد،... ويظلّ القارىء على تطلّعه المذكور لمعرفة ذلك، لحين اكتشاف القصة العدد المحدد في (نهايتها) التي تقول:

(ولبثوا في كهفهم ثلاث مائةٍ سنين وازدادوا تسعاً..)

طبيعياً، ان هذا النمط الذي نطلق عليه مصطلح (إرجاء المعلومات) ويُطلق عليه نقاد القصة (المماطلة)، يتخذ اكثر من سمة في هذا الصدد (مثل عنصر المباغتة الذي تحدثنا عنه)، فحيناً تحتفظ فيه القصة بـ(السر) لتكشفه في نهاية القصة كما لحظنا عن سنيّ اهل الكهف، وحيناً آخر لا تفصح عنه البتة بل يظل «السر» على غموضه، وهذا مايتصل بعدد اصحاب الكهف انفسهم، فالقارىء يتطلع لمعرفة عددهم حينما تنبهّه القصة ذاتها الى ذلك من خلال هذا الحوار:

(سيقولون ثلاثة رابعهم كلبهم، ويقولون خمسة سادسهم كلبهم (رجماً بالغيب) ويقولون سبعة وثامنهم كلبهم) (قل ربي اعلم بعدّتهم مايعلمهم إلّا قليل)

انّ القصة تردم اية امكانية للتعرف حينما تقرّر: **(قل: ربي اعلم)**، ثم تجعل القارىء متشوقاً الى المعرفة من جديد حينما تقرّر: **(مايعلمهم إلّا قليل)**،... وبهذا النحو (من إرجاء المعلومات) تحقق القصة إمتاعاً جمالياً للقارىء لامجال للتحدث عنه الآن بقدر مانستهدف الاشارة الى انه نمط آخر يحتفظ بالسر دون ان يعلن عنه في نهاية القصة. وهناك نمط ثالث يتراوح بين النمطين المذكورين وهو: تنبيه القارىء الى وجود (سرٍّ) ما، وتعده (فنياً) بالكشف عنه في نهاية القصة، وهذا مايتمثل في قصة (موسىٰ مع العالِم)، فالقصة لا تكشف عن أسرار وخرق السفينة وقتل الغلام وبناء الجدار ألا في ختام القصة، لكنها تعِد القارىء (بطريقة فنية) بان «السر» سيتضح في نهاية، القصة، وهذا مايُفصح عنه «العالِم» في جوابه لموسىٰ عندما طلب منه ان يتبعه:

(قال: فان اتبعتني فلا تسئلني عن شيء حتى أحدث لك منه ذكرا)، أي: ان «العالِم» وعدَ موسىٰ (والقارىء أيضاً) بان (يذكر) له أسرار الظواهر التي اراد أن يتعرفها موسى «ع».

اذن: هناك ثلاثة اشكال من عنصر «المماطلة ـ ارجاء المعلومات» تستخدمها القصة القرآنية، أحدها: عدم الاحتفاظ بالسر الذي نتعامل به مع القارىء، والثاني: كشفه في نهاية القصة، والثالث: الاعلان عن كشفه فيما بعد... ولكل من هذه السمات اهميتها الجمالية في ميدان الاستجابة لدى القارىء. وواضح ان «ارجاء المعلومات» بعامة له اهميته في شدّ القارىء الى متابعة القصة، إلّا انّ تنويعه بالمستويات الثلاثة له اهميته «الفكرية» أيضاً، فعدم اعطاء المعلومات أساساً مثل عدد اصحاب الكهف لم يكن من الضرورة معرفته مادام المهم هو: اللجوء الى الكهف وليس عدد الملتجئين إليه، والاعلان عن اعطاء المعلومات فيمابعد مثل أسرار خرق السفينة وقتل الغلام وبناء الجدار له اهميته النفسية في صياغة السلوك الآدمي من خلال التدريب على الصبر وعدم التعجل في إستكناه أمور تأخذ سبيلها الى الظهور في الوقت المناسب. وواضح أيضاً ان القصة سلكت منحىً بنائياً في غاية الخطورة عندما (جانست) بين كلّ من شخصية القصة «موسىٰ» وبين «القارىء» فهي في الوقت الذي جعلت «القارىء» يستخلص من قصة موسىٰ مع العالم ان الاصطبار على معرفة الامور في الوقت المناسب هو السلوك الأمثل، اتجهت القصةُ في الآن ذاته الى (تدريب) القارىء (عملياً) على تطبيق هذا السلوك فجعلت القارىء يمارس بنفسه عملية «الاصطبار» على معرفة الامور في وقتها المناسب متجسداً ذلك في عدم إعطائه المعلومات المتصلة بمعرفة أسرار القتل والبناء والخرق إلّا في آخر القصة: مع ملاحظة انّ القصة وعدته

باعطاء ذلك ، اي: انّ القصة باعطائها مثل هذا (الوعد) جعلت القارىء متطلعاً الى معرفة السر: ثم أرجأت ذلك حتى يتدرّب القارىء على الصبر حيال ذلك .

انّ مثل هذه العمارية المُحكمة في القصة لايكاد يدركها القارىء العابر الذي يقرأ مجرّد قصة يستمتع بمعلوماتها ويتحسّس جماليتها دون ان يدرك اسرار البناء القصصي المتسم بالاعجاز الفني الذي يجمع الى جمالية العرض اسراراً تتصل بكل من أبطال القصة وقرّائها في عمليات «الاستجابة» البشرية التي تستهدفها القصة قبل كل شيء.

بعامة، ان عناصر «المماطلة والتشويق والمباغتة» تظل متصلة بالبعد «الزمني» للقصة من حيث استباق الزمن وتمطيطه حيال القارىء، كما ان «تقطيع» الزمان على نحو مالحظناه في قصة طالوت مثلاً، يظل متصلاً بالاسرار الكامنة وراء (بدايات) القصة و وسطها ونهايتها.

وهناك اسرار تتصل بطيّ الزمن وتضبيبه (اي جعله مبهماً) لدى البطل أو القارىء بحيث يساهم في جمالية البناء العماري للقصة، وهو أمر نتناوله تحت عنوان:

الزمان النفسي:

الزمان النفسي ـ كما لحظنا ـ يعني: تقطيع سلسلة الزمن من مجاله الموضوعي، وصياغته وفقاً «للمجال النفسي» الذي وقفنا على جانب منه في انتقاء الحدث من وسطه أو نهايته، وفي إرجاء المعلومات المتصلة به الى زمان آخر. اما الآن فنتحدث عن (طيّ) الزمن وتضبيبه في ميدان العمارة القصصية.

فيا يتصل بطيّ الزمان ، يمكننا ملاحظة جملة من القصص التي تشدّد على هذا الجانب، ومنه مثلاً:

قصة اصحاب القرية:

في سورة ياسين، تواجهنا قصة اصحاب القرية التي جاءها المرسلون: (**إذْ ارسلنا إليهم أثنين فكذبوهما فعززنا بثالث فقالوا انا اليكم مرسلون**) ثم جاء بطلٌ رابع: (**وجاء من اقصى المدينة رجل يسعىٰ، قال: ياقوم اتّبعوا المُرسَلين**)... هذا البطل بدأ بالنصيحة لقومه، مشيراً اليهم بان يتبعوا المرسلين الثلاثة. بيد ان القصة وهي تنقل لنا نصائح هذا الرجل لقومه، اذا بها تنقلنا مباشرة من بيئة الحياة الدنيا الى الجنة قائلة على لسان هذا البطل مايلي:

(**قيل: ادخل الجنة.**

قال: ياليت قومي يعلمون. بما غفر لي ربي وجعلني من المكرمين)

ان هذه النقلة الزمنية من سياق النصائح التي قدّمها البطل لقومه، الى موقع (الجنة) ومتابعته توجيه الكلام الى قومه وهو في الجنة: هذه النقلة الزمنية تظل واحداً من اسرار البناء الفني للقصة ينبغي ان نتابعها بعناية بالغة...

ترى: لماذا نقلت القصةُ هذا البطل من موقعه الدنيوي الى موقعه الأخروي مع انه لايزال يتحدث مع قومه؟ السرّ في ذلك يكمن في استهداف النص تنبيه القارىء الى مفروضية الجزاء المترتب على «الجهاد» في سبيل الله وهو: الجنة، كمايتمثل في الكشف عن مصير البطل الذي جاء ينصح قومه باتباع الرسل. فالقصة لا تنقل لنا شيئاً عن مصير الابطال الثلاثة الذين تقدّموه، ولا تنقل لنا مصير البطل الرابع، انها تقول لنا ان المرسلين الاربعة قد مارسوا وظيفتهم والى انّ الجمهور قد «كذّبهم»، ولكن ماذا حدث بعد ذلك؟ هذا مالم تتحدث القصةُ عنه. لكننا ـنحن القراءـ من خلال هذه النقلة التي لحظناها عن البطل الرابع: استطعنا ان نستنتج بان هذا البطل قد استشهد والا لم يُقل له: «ادخل الجنة»، وفهمنا ان الرسل الثلاثة من الممكن ان يكونوا قد واجهوا نفس المصير. كما نستخلص قيمة فكرية تتصل بنقاء الشخصية المؤمنة ومحبتّها لقومها بالرغم من ايذائهم إياها... فهذا البطل الذي استشُهد لابدّ ان يكون القوم قد اوجعوه ضرباً أو ركلوه بأرجلهم (كماتقول بعض النصوص المفسرة) أو قتلوه مباشرةً، لكنه مع ذلك يواصل الإعلان عن محبته لقومه حيث قال (وهو في الجنة): (ياليت قومي يعلمون بما غفرلي ربي وجعلني من المكرمين)، انه وهو في الجنة يتمنى ان يعرف قومُه مصيرَه الى الجنة وتكريمه من قِبَل الله (تعالى)،... اذن: كم هونقيّ في اعماقه؟ كم هو محبّ لقومه بالرغم من قتلهم ايّاه، انه يتمنى لويرعوون، لويتجهون الى الايمان، ليظفروا بنفس الجنّة التي ظفربها...

ان (طيّ) الزمن بهذا النحو الذي لحظناه، قد تمّ وفق رسمٍ فنيّ بالغ المدى، حيث نقلت القصةُ البطل الى (الجنة)، ثم عادت الى الأرض من جديد لتقول لنا: **(وماانزلنا على قومه من بعده من جندٍ من السماءِ وماكنا منزلين، إن كانت إلّا صيحة واحدا فاذا هم خامدون).** كان من الممكن ان تقول لنا القصة: « ان البطل قتله القوم فاستحق بذلك: الجنّة ، وان قومه قد انزلنا عليهم العذاب فجعلناهم خامدين» لكن القصة، سلكت منحًى فنياً بالغ الخطورة حينما تعاملت مع عنصر (الزمن) بهذا النحو الذي عبرت به الى (اليوم الآخر) وعادت به الى الحياة الدنيا لتواصل بقية وقائع القصة، محققة بذلك اكثرمن هدف فني هو: استشهاد البطل، إستشهاد الرسل، محبته لقومه حتى وهو في الجنّة، مصيره الحتمي الى الجنة، ثم: المصير الدنيوي للمكذبين، فضلاً عن مصيرهم الاخروي.

واذا كانت هذه القصة تتعامل مع (طيّ) الزمان من خلال نقله من بيئة دنيوية الى بيئة

اخروية، فهناك نمط آخر من (الطيّ) يتم داخل البيئة الدنيوية نفسها متمثلاً في:

قصة سليمان:

قصة سليمان تتحدث (في سورة النمل) عن الطائر الذي تفقدّه سليمان: حيث كان قد ذهب لمهمة هي: إخبار سليمان عن وجود ملكة في (سبأ) تعبد (هي وقومها) الشمس. وعندما امر سليمان بإحضار عرش الملكة، (**قال عفريت من الجن أنا آتيك به قبل ان تقوم من مقامك**) ولكن (**قال الذي عنده علمٌ من الكتاب: انا آتيك به قبل ان يرتد اليك طرفك. فلما رآهُ مستقراً عنده، قال: هذا من فضل ربي ليبلوني: أأشكر أم أكفر**)... الهدف الفكري من القصة واضحٌ تماماً من خلال الفقرة التي عقب عليها سليمان: «**هذا من فضل ربّي ليبلوني أأشكر أم أكفر**». إلّا اننا نستهدف من الوقوف عند القصة المذكورة، ملاحظة (البُعد الزمني) فيها وطريقة (الطيّ) التي تعاملت القصة فيها مع عنصر (الزمن). فالزمن هنا قد (طوي) في لحظة طرف لااكثر: مع انّ البطل الذي نهض بهذه المهمة هومن (البشر) وليس من (الجن) الذي يملك امكانات من التحرك السريع الذي لايملكه البشر. ومع ذلك تم «الاعجاز» على يد «بشرٍ» عنده «علمٌ من الكتاب» في حين ان «الجن» لم يستطع تحقيق ذلك إلّا في (ساعات) حيث اقترح على «سليمان» باحضاره قبل أن يقوم من مقامه: في الوقت الذي استطاع (البشر) ان يحققه في «ثوانٍ» لا في «ساعات». هذا يعني ان القصة تريد ان تقول لنا: إنّ الشخصية الآدمية لواخلصت في سلوكها العبادي لا ستطاعت ان تحقق مالم يستطع تحقيقه حتى مَن ينتسب الى «الجن» الذي يمتلك امكانات لا يمتلكها البشر. مضافاً لذلك، فان قضية شكر النِعَم أو تجاهلها تظل ايضاً مستهدفة بوضوح من خلال هذه القصة التي عبّر عنها سليمان صراحةً لاضمناً.

اذن: التعامل مع الزمن من خلال (طيّه) من بيئةٍ دنيوية الى مثلها، أو من بيئة دنيوية الى أخروية، يظل ـ في الحالتين ـ مرتبطاً بالكشف عن اهداف «فكرية» لا تحدثنا القصة عنه مباشرة، بل من خلال (مبنًى فنّي) خاص: يحقق كلاً من الامتاع الجمالي والفكري عند القارىء.

هناك نمط آخر من التعامل مع (الزمن) هو: طريقة (الاحساس) به، وهذه الطريقة لها اهميتها الفنية أيضاً من حيث (ابهام) الزمن وتضبيبه لدى ابطال القصة وليس لدى القارىء. ففي قصة سليمان ذاتها نجد ان «الملكة» افتقدت الإحساس بالزمان (وبالمكان ايضاً)، ثم اهتدت إليه، وكانت النتيجة أنها اسلمت لرب العالمين. ولكن لننتقل الى ابطال آخرين في قصة اخرى هي:

قصة اصحاب الكهف:

في هذه القصة نجد ان ابطال الكهف قد افتقدوا «الإحساس بالزمن» تماماً. ترىٰ ماهو المُعطىٰ الفني لمثل هذه الصياغة لعنصر الزمن وتضبيبه في إحساس الابطال؟ لنقرأ اولاً:

(وكذلك بعثناهم ليتساءلوا بينهم:

قال قائل منهم: كم لبثتم؟ قالوا: لبثنا يوماً أو بعض يوم. قالوا: ربكم اعلم بمالبثتم فابعثوا احدكم بورقكم هذه الى المدينة. فلينظر ايها ازكىٰ طعاماً... الخ)

لقد كشف هذا الحوار عن غموض المدة الزمنية لمكوثهم في الكهف، فالحوار الاول (كم لبثتم) لا يوحي بقصر المدة أو طولها. ثم جاء الحوار الثاني موحياً بان المدة قصيرة جداً (قالوا لبثنا يوماً أو بعض يوم)، غير ان الحوار الثالث (ربكم اعلم بمالبثتم) جعل الاحساس بالزمن لدىٰ الابطال ملفعاً بالغموض من جديد. حتى ان القصة (من الزاوية الفنية) قدمت لنا ممارسة تطبيقية للابطال، تكشف عن (غموض) الزمن لديهم، وهذه الممارسة تتمثل في الواقعة التالية: **(فابعثوا احدكم بورقكم هذه الى المدينة... الخ)**، فلولم يكن الأمر غامضاً بالنسبة إليهم لترددوا في استخدام العملة النقدية التي كانت لديهم، ولترددوا في الاقتراح بشراء الطعام الزكي، بمعنىٰ انهم لايزالون يعيشون الاحساس بزمنهم وبيئتهم التي عهدوها، لان ارسال العملة المألوفة يوحي بان الزمن قصيرٌ في تصورهم، كماان شراء الطعام الزكي يقترن ببيئة «الكفر» التي تتطلب بحثاً عن طعام زكيّ بالقياس إلى ركام الأطعمة غير الزكية.

ان هذا الغموض الزمني في احاسيسهم يدعو الى الدهشة في حقيقة الأمر. والسبب في ذلك يعود الى ان القصة نفسها رسمت لنا شيئاً من ملامحهم حينما قالت **(لواطلعت عليهم لوليت منهم فراراً ولمُلئت منهم رعباً)**، ولورجعنا الى النصوص المفسرة لوجدنا انها تتردد بين الذهاب الى انّ سمة «الخوف» و(الفرار) منهم عائدة الى ملامح الابطال انفسهم من حيث اطالة شعورهم واظافرهم أو انها عائدة الى استيحاش الموقع، اي: الكهف. واستبعد بعض المفسرين ان يكون الخوف والفرار ناتجاً من اطالة شعورهم واظافرهم لانه لوكان الأمر كذلك لماقالوا: لبثنا يوماً أو بعض يوم. غير ان هذا الاستنتاج يردّه: ان الفرار والخوف لوكان من جهة (الكهف) لقال النص (لوليت (منه) فراراً ولمُلئت (منه) رعبا) اماان النص قال (منهم) بدلاً من (منه) فهذا يعني ان الاستيحاش عائد الى (الابطال) وليس الى (الكهف). ولكن هذا الاستنتاج الاخيريتنافىٰ مع قولهم (لبثنا يوماً أو بعض يوم)... اذن: ماذا يمكن ان نستنتج من ذلك كله؟.

لاشيء غير (الغموض) هو الذي يخامر (احساس الابطال بالزمن). طبيعياً ـ من الممكن

ان يكون السائل الذي قال (لبثنا يوماً أو بعض يوم) غير منتبه الى ملامحه الجسمية، ومن الممكن ان يكون القائل بعد ذلك (ربكم اعلم بمالبثتم)، قد انتبه الى هذا الجانب، وتحسس بان هناك مدة طويلة قطعاً لكنه لم يستطع ان يقدرها تحديداً، ولذلك: اقترح إرسال العملة النقدية والتحفّظ في شراء الطعام: تعبيراً عن احساسه الغامض بالزمن.

المهم، ان القارىء يثير مثل هذا السؤال: ترىٰ ماذا يمكننا ان نستخلص من هذا (الغموض) الذي رسمته القصة لأبطالها؟.

في تصوّرنا ان القضية تظل متصلة برسم «الاعجاز» الذي تستهدفه القصة من حيث ترسيخه في احاسيس الأبطال بغية حملهم في نهاية المطاف إلى العودة للكهف... وهذا ماحصل فعلاً... غير ان هذا يظل واحداً من مجموعة اسباب فنية لابدّ من الوقوف عليها مادمنا في صدد تعبير معجز وليس خيال مجرد قصة يكتبها بشر.

الملاحظ (في شخصية سليمان التي تقدم الحديث عنها) انها بالرغم من توفير قوىٰ الجن والانس والطير لها، نجدها لم تُحط علماً بسفر الطائر الذي توجّه الى «سبأ»، والملاحظ ايضاً ان موسىٰ لم يُحط علماً بأسرار القتل والبناء والخرق، والملاحظ في سائر القصص أمثلة هذه الأسرار التي تحتفظ بها السماء ولا تظهرها حتى للشخصيات المتقدمة... فاذا نقلنا هذه القضية الى ابطال «عاديين» مثل اصحاب الكهف، للحظنا ان عدم رسمهم «ابطالاً مطلقين». أي لايشوبهم نقص في المعلومات، يظل محكوماً بالاولوية بالقياس الى «الانبياء». وهذا يعني ان القصة تستهدف تركيز مثل هذه المفاهيم (ليس في اذهاننا فحسب) بل في اذهان الابطال انفسهم أيا كانوا: انبياء أم عاديين. إذن: الهدف الاول من هذا الرسم هو: تحسيس الأبطال بقصورهم بشكل عام. ثانياً: ان نفس هذا (الغموض) يكشف عن جانبٍ من العمليات النفسية في السلوك الآدمي، ونعني به: «التوتر» وضرورته في العمل العبادي: من حيث كونه يُفضي الى الوصول للحقيقة، فالكائن الآدمي ـ أيّاً كان ـ يظل عرضةً لصراع وتوترات شتىٰ تتطلب منه أن يتجاوزها من جانب وان يتحمّلها من جانب آخر: اتساقاً مع طبيعة المهمة الخلافية في الأرض. فابطال الكهف وهم يتجهون الى «العزلة» قد لايصاحبهم اطمئنان كامل بتوفر البيئة التي تضمن لهم طموحاتهم في هذا الصدد، كما انهم لايعرفون مدىٰ (العناية الالهية) التي صاحبت دخولهم الى الكهف من حسباننا أياهم أيقاظاً وهم رقود، وتقليبهم ذات اليمين والشمال، وتزاور الشمس عنهم ذات اليمين عند الطلوع، وقرضهم ذات الشمال عند الغروب... كل هذه المستويات من (العناية) من الممكن إلّا يكون اصحاب الكهف قد انتبهوا اليها، وهو امرٌ تعلن عنه محاوراتهم المذكورة، ممايدفعهم ـ بعد معرفة حقائق الأمور ـ إلىٰ المزيد من «الشكر» لواهب النعم الذي يغدقها

على الآدميين وهم لم يحيطوا بها علماً... مضافاً الى ذلك، ماسبق ان قلناه من انّ ذلك سيدفعهم (عندما يواجهون الحياة من جديد) إلىٰ أن يفضّلوا بيئة الله التي لا تضارعها بيئة الحياة الدنيا.

اذن: امكننا ان نستخلص جملة من الدلالات الفنية لهذا الرسم المتصل بتضبيب الزمن في احاسيس الابطال وانعكاساته على سلوك (القارىء) الذي سيفيد منها في (تعديل) السلوك .

بعامة، ماقدمناه من عرضٍ سريع لظاهرة الزمن وسواه من الظواهر المتصلة بالتشويق والمماطلة والمباغتة، وماقدمنا من التلاحم العضوي بين اجزاء القصة،... كل ذلك يظل متصلاً بواحدٍ من عناصر «الشكل القصصي» وهو: البناء العماري للقصة.

والآن نتقدم الى مفردات البناء القصصي، وفي مقدمتها، عنصر:

الأبطال في القصة:

الابطال أو الشخصيات يشكلون الحركة الحيّة في القصة: كما هو واضح فالاحداث والبيئات لاقيمة لها إلّا بقدر وجود «الحركة الانسانية» عليها. وحيال هذا فان انتقاء الشخصية وطريقة رسمها والقاء الادوار عليها، يظل في الصميم من حركة القصة وحيويّتها. وبما ان تجسيد «الهدف الفكري» في النص لايتحدد إلّا بقدر تحديد الشخصية ذاتها، حينئذٍ فان الابطال لابد ان يتحركوا طبقاً لمايتطلبه الهدف الفكري من بطل واحد أو أكثر، وبطلٍ فردي أو جمعي، مبهم أو محدد، نامٍ أو مسطح، رئيس أو ثانوي، بشري أو غيره... الخ. كل هذه التحديدات للشخصية نجدها بوضوح في القصص القرآني: حيث تُرسَم باحكامٍ ودقة واقتصاد لافت للانتباه.

واول مايلفت الانتباه هو: (عدد) الأبطال الذين تحتاجهم القصة. فالمعروف ـ في القصة البشرية ـ ان القصة القصيرة مثلاً ينتظمها عدد محدد من الشخصيات يتناسب وحجم القصة ومواقفها البسيطة المفردة، في حين ان الرواية يتسع عدد أبطالها ويتنوعون تبعاً لماتتطلبه «وجهة النظر» القصصية في هذا الصدد. اما في القصة القرآنية فإن «الإحكام» العددي للأبطال يأخذ أقصىٰ مانتوقعه من تحديد لهم: سواء أكان ذلك في العدد أو في رسم ملامحهم الداخلية والخارجية. ولنأخذ نموذجاً في هذا الصدد:

قصة آدم «ع»

ان اول قصة تواجهنا في القرآن في قصة: المولد البشري متمثلاً في آدم «ع» اذ تبدأ بهذا

النحو: (واذ قال ربك للملائكة اني جاعل في الأرض خليفة. قالوا: أتجعل فيها من يسفك الدماء ونحن نسبح بحمدك ونقدّس لك. قال: اني اعلم مالا تعلمون وعلمّ آدم الاسماء كلها ثم قال: انبئوني باسماء هؤلاء إن كنتم صادقين... قال: ياآدم انبئهم باسمائهم فلما أنبأهم باسمائهم قال: ألم أقل لكم اني اعلم غيب السموات والارض وأعلم ماتبدون وماكنتم تكتمون. واذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم...) (وقلنا ياادم اسكن انت وزوجك الجنة وكلا منها رغدا حيث شئتما ولا تقربا هذه الشجرة...) (فازلها الشيطان عنها فاخرجها مما كانا فيه)... هذه هي تجربة المولد البشري من حيث جعله خليفةً في الارض عبر تأريخ (تكوينه) وملابسات ذلك. وقد اتجه النص القرآني الى صياغة هذه التجربة البشرية في شكل قصصي نظراً لأهمية مايفرزه هذا الشكل من تعميقٍ في الاستجابة الفنية له.

من حيث عدد «الابطال» نجد أنّهم منحصرون في «أربع» شخصيات فحسب، وهذا ادنى مايتطلبه «الموقف» من عدد (آدم، الملائكة، ابليس، حواء). فآدم لامناص من رسمه في القصة مادام الأمر متصلاً بكونه اباً للبشريّة. وحواء لامناص من رسمها ايضاً بصفتها تجسيداً «للاتحاد بين كائنين» يتوقف عليها استمرار التناسل البشري، اي: (العائلة)، اما «الملائكة» فكان رسمهم ضرورياً لامناص منه أيَضاً مادام الموقف مرتبطاً باوّل تجربة على الأرض، كان الملائكةُ على إحاطةٍ تا مة بمايستتبعها من «صراع» وسفك دم وغيرهما: بصفة ان الملائكة عنصر واعٍ لايحيا الصراع بين الخير والشر بعكس البشر الذين ركبوا من العقل والشهوة. (ان الله ركب في الملائكة عقلاً بلاشهوة، وركبّ في البهائم شهوة بلاعقل، وركب في بني آدم كلتيها)... الملائكة تفهم كل هذا، ولذلك تساءلوا عن السرّ الكامن وراء التجربة البشرية (بخاصة ان النصوص التفسيرية تذكر بانّ ثمة تجربة أرضية سابقة لعنصر «الجان» فيا واكبها سفك الدم والافساد بعامة، فبعث الله الملائكة واجلوهم عنها وجُعلوا مكانهم). طبيعياً ـ هذا التفسير ينسجم تماماً مع المنطق الفنيّ للقصة، إلّا انّ اهمية القصة القرآنية تتمثل في كونها تعلن عن منطقها الفنيّ حتى لوابتعدنا (لغرض فنيّ) عن مناخ النصوص التفسيرية. فالملائكة (وهذا مايعلن عنه المنطق الفنيّ في القصة) لايمتلكون وعياً مطلقاً بالأمور بقدر مايمثّلون طبقة لاتحيا «الشهوة» ومتطلباتها من الصراع، وهذا ماأوضحته القصة ذاتها عند ماقالوا: (سبحانك لاعلمَ لنا إلّا ماعلمتنا...) وعندما قال لهمُ الله (تعالى) (ألم أقل لكم اني اعلم غيب السموات والأرض وأعلم ماتبدون وماكنتم تكتمون)... هذه الفقرات تقرر بوضوح ان الملائكة لايعلمون كل شيء وان الله (تعالى) منحهم جانباً من المعرفة، حتى ان آدم«ع» علّمه الله الأسماء التي لم تعرفها الملائكة حينما طلب منها الله أن تخبره بها. نستخلص من هذا ان عنصر «الملائكة» كان لابدّ من رسمه في القصة: نظراً لعملية

السجود اولاً، وهي عملية ذات مغزىً لأهمية الكائن الآدمي الذي اسجد اللهُ الملائكة له حتى يتعرّف دوره الخلافي الذي أُوكلَ اليه. ثانياً: كشفت وجودُهم عن حجم «المعرفة التي يمتلكونها في هذا الصدد، والى ان الله وحده يحتفظ بالمعرفة المطلقة، ثالثاً: كان رسمهم مرتبطاً باهم سمة تفرز الانسان عن غيره في تجربة الأرض، حيث ارتبط وجودهم باحد العناصر الذي (استزل) العنصر البشري، وترتب عليه الهبوط ـالى الأرضـ. ومن هنا نفهم ضرورة رسم الشخصية الرابعة في القصة وهي: (ابليس) بصفته: الطرف الآخر من تجربة الانسان في تجاذبه بين العقل والشهوة، وبصفته الطرف الآخر من موقف الملائكة المتصل بعملية السجود.

اذن: عدد الأبطال في القصة المذكورة، كان مرسوماً بنحوٍ تستهدفه القصة من تجربة الخلافة الأرضية وملابساتها.

اما من حيث تنوّع الابطال (بشراً وملائكة)، فان لهذا (التنوع) ضرورته ايضاً مادام الأمر متصلاً بأبطال من غير البشر (الملائكة، ابليس) يبلورون الموقف الذي سيترتب عليه المولد البشري بالنحو الذي اشرنا اليه.

واما من حيث (نموّ) الأبطال و(تسطحهم)[1]، اي: التحول والانقلاب الفكري في تصرفاتهم أو الثبات في ذلك فأمرٌ نلحظ نمطه الاول في القصة ولا نلحظ نمطه الآخر فيها. والسبب في ذلك يعود الى ان «التجربة» بصفتها جديدة على كل الابطال: حينئذٍ فان «التحوّل» الفكري سواء أكان بسيطاً مثل «موقف الملائكة» أو حاداً مثل موقف «ابليس»، يفرض ضرورته في هذا الصدد. والامر نفسه فيما يتعلق بشخصيتي آدم وحواء في «تحوّلهما» المتمثّل في: الاقتراب من الشجرة، حيث ترتّب على هذا «التحول» الهبوط على الأرض: كما هو واضح.

إنّ قصة آدم«ع»، أفرزت جملة من ابعاد الرسم للشخصية من حيث: العدد والتنوع والتحوّل.

وحين نتجه الى قصة اخرى، سنلحظ رسماً لسمات اخرى لدى الابطال، يتعيّن ملاحظتها للتعرف على الأهمية الفنية لرسم بهذا النحو أو ذاك .

قصة مؤمن آل فرعون:

في هذه القصة التي تقدم بطلها على هذا النحو:

(وقال رجل مؤمن من آل فرعون يكتم إيمانه: أتقتلون رجلاً أن يقول ربي الله...)، ان هذا البطل الذي تحدثت عنه (سورة المؤمن) دخل الى القصة بعد ان انهى موسى«ع» دوره في

القصة وهدّده فرعون بالقتل، حيث تدخّل لدى القوم لانقاذ موسى من القتل، ولعب دوراً كبيراً في محاولة اصلاح القوم بحيث جسّد حركة حيّة في القصة التي تنتظمها فصول متعددة لايسمح المجال بعرضها الآن، لكننا نستهدف من الوقوف العابر عليها: الاشارة الى النمط الآخر من الشخصيات التي يسمها طابع «الثبات» قبال سمة (التحوّل) التي لحظناها في القصة السابقة. طبيعياً، لا تعني سمة (التحوّل) مؤشراً الى ماهو سلبي من السلوك، كمالا تعني سمة (الثبات) مؤشراً الى ماهو ايجابي، بقدر مايعني ان كلاً من (البطلين) يُرسمان بنحوٍ يحقق الهدف الفكري من النص: «فالتحوّل» من الايمان الى الكفر سمة سلبية، و(الثبات) على الكفر سمة سلبية، والعكس هو الصحيح أيضاً، ممايعني ان رسم (التحول) أو (الثبات) يرتبط باهداف فكرية مرصودة في القصة بنحوٍ فنيّ.

ولنعد الى بطل القصة «مؤمن آل فرعون».

لقد رسمته القصة (رجلاً يكتم إيمانه)، وهذا يعني ان الشخصية (مؤمنة) أساساً، وعندما حان الوقت لأن تتخلى عن مبدأ (التقية) توجهت الى الاعلان عن (موقفها الفكري) الثابت وهو: الجهاد في سوح الاصلاح وانقاذ موسى: حيث انتهى رسمها في القصة وقد دفع الله عنها مكر القوم.

ان هذه الشخصية مارست نمطين من السلوك، احدهما: التقية (رجل يكتم ايمانه)، والآخر: الظهور عبر تدخّلها واصلاحها فيمابعد... ومثل هذا «التبدل» في مظهر السلوك لم يخرجها من دائرة (الثبات) الى (التحول) بل بقيت محتفظة بطابع (الثبات) وهو: الايمان طوال حياتها: كل مافي الأمر انها (كتمت) ايمانها حيناً، واظهرته عندما استدعى السياق ذلك... ان هدفنا من الاشارة لهذا البطل ان نحدد معنى (الثبات والتحول) من جانب، وان نبرز نمطاً للشخصية (الثابتة) من جانب آخر، وأن نوضح المنطق الفني لمثل هذا الرسم من جانبٍ ثالث. فنمط السلوك الذي يفرز مظهراً عن آخر لا يخرج البطل من سمة (ثباته) مادام المعيار هو: السمة الفكرية وليس المظهر الاجتماعي، ففي الحالين ثمة (ايمان) يفرض على الرجل حيناً ان (يكتم) ذلك، ويفرض عليه حيناً آخر ان (يعلن) عن ذلك[1]. اما المسوّغ الفني لمثل هذا الرسم فيتجسد في إبراز كلٍ من مبدأ (التقية) و(الظهور) كما لا يخفى ممالا حاجة الى اطالة الكلام فيه.

اما رسم الشخصية (ثابتة) بنحوعام، فأمر تحدده طبيعة الهدف في القصة، فحيناً يتطلب الموقف ابراز شخصيات (ثابتة) سواء أكانت إيجابية أم سلبية: لكي يفيد القارىء منها في تعديل سلوكه. وحيناً يتطلب الموقف ابراز شخصيات (متحولة) للغرض نفسه.

مثال ذلك من الشخصيات «المتحوّلة»: السحرة الذين آمنوا، في قصص موسى، وملكة

سبأ في قصة سليمان، حيث يفيد القارىء منها في تعديل سلوكه عندما يقف على نهايات مثل هؤلاء الابطال الذين يجسّدون (تحوّلا) إيجابياً. مقابل ذلك نلحظ «تحولات» الى السلب، ومثاله (ابليس) في قصة آدم التي لحظناها حيث يفيد القارىء منها في تعديل سلوكه ايضاً من خلال التحول المَشين الذي طرأ على شخصيته.

واما مثاله من الشخصيات «الثابتة»: الانبياء بشكل عام، وشخصيات من امثال: مؤمن آل فرعون، والرجل الذي جاء من اقصى المدينة يسعى في قصة اصحاب القرية، وابطال اهل الكهف وسواهم: حيث يفيد القارىء من (ثبات) شخصياتهم في تعديل سلوكه واحتذاء مواقفهم الثابتة في هذا الصدد. مقابل ذلك نلحظ «ثباتاً» سلبياً في اشخاص آخرين مثل: الاقوام البائدة في قصص نوح ولوط وصالح وشعيب الخ، ومثل: ابن نوح، أب ابراهيم، امرأة لوط: حيث يفيد القارىء منها في تعديل سلوكه عبر مشاهدته لمصائرهم الدنيوية.

كما نلحظ نمطاً ثالثاً من رسم الشخصيات التي تشهد (تحولاً) في القصة، لكنه عند معاينة الموت أو حدوث الكارثة بهم مثل: فرعون الذي أعلن عن ايمانه عند لحظات الغرق، ومثل صاحب الجنتين الذي قال: ياليتني لم اشرك بربي أحدا... هذا النمط من الرسم أيضاً، يساهم في تعديل السلوك عبر مشاهدة القارىء لمصائر شخصياته...

اذن: كل انماط الرسم للشخصيات المتحولة والثابتة، لها مساهمتها في تعديل السلوك الذي تستهدفه القصص أساساً.

وإذا تركنا كلاً من سمات الرسم المتصل بثبات الشخصية ونموها، وتنوعها بين بشر وغيره، وتحددها في عدد خاص، واتجهنا الى سائر اشكال الرسم القرآني للابطال، واجهنا رسماً يتصل بتعريف الشخصية وتنكيرها، أو لنقل: ابهام الشخصية وتحديدها. فالملاحظ ان بعض الشخصيات ترسمها القصة محددة بالإسم والملمح الخارجي وغيرهما، في حين نجد ابطالاً آخرين (يبهمهم) النص حتى في: الإسم.

في قصة «مؤمن آل فرعون» نجد ان القصة «أبهمت» هذه الشخصية، وفي قصة اصحاب القرية نلحظ نفس السمة، ومثلها: ابطال اهل الكهف، ومثلها شخصية النبي الاسرائيلي في قصة طالوت فيما لم تذكر حتى إسمه، وفي قصة القرية الخاوية التي وقف عليها أحد الانبياء وقال: انّى يحيي الله هذه بعد موتها... الخ...

وفي قصة سليمان التي ابهمت الشخصية التي جلبت عرش بلقيس... الخ... ففي هذه القصص نلحظ شخصيات بمستوى النبوّة، وشخصيات بمستوى الاوصياء، مثل: الشخصية التي جلبت عرش بلقيس، وشخصيات عادية: فمع هذا التفاوت بين الأبطال النبويين الى

الابطال العاديين الى الابطال المتراوحين بينهما، نلحظ «ابهاماً» حيال شخصياتهم، في حين نلحظ تحديداً لأبطال سلبيين يحكمهم نفس الطابع، ولكنهم محدّدون مثل: فرعون وهامان وقارون وابي لهب وسواهم... هذا يعني ان كلاً من (تعريف) الشخصية و(تنكيرها) له مساهمته الفنية التي يستدعيها مناخ القصة.

«الرسل» على سبيل المثال طالما «تعرّف» شخصياتهم مثل نوح وموسىٰ وعيسىٰ مادام الأمر مرتبطاً برسالاتهم، ولكن حينما لا يتطلب الأمر ذلك نجد مثلاً ان قصة طالوت تذكر حادثة الاسرائيليين مع (نبيّ) لهم، دون ان تعرفنا «باسمه» مادام الامر يتصل بوجود شخصية لها صلتها بالله في تهيئة القائد العسكري، هذا فضلاً عن انها لم يكن طابع (الرسول) والامر نفسه فيما يتصل بالشخصيات التي تمثل «الاوصياء» فيما لم تكن ضرورة لتعريفهم مثل: وصيّ سليمان الذي كان عنده علمٌ من الكتاب. لكن عندما يتطلب الامر (تحديداً) مثل شخصية هارون، نجد ان البطل المذكور (يُعرّف) باسمه ووظيفته أيضاً بينما لم يُعرّف وصيّ سليمان لا بالاسم ولابالوصاية لان الامر يتصل برسم شخصية تستطيع ان تملك «معلومات» أو «قدرات» لايملكها حينما حتى «الانبياء» لإفهامنا بأنّ «الطاعة» وليس «الموقع الاجتماعي» هي المعيار في السلوك . ان هارون كان لابدّ ان «يعرّف» مثلاً مادام موسىٰ اقل فصاحةً منه: حيث يتطلب الموقف «كلاماً» هوالحجة على فرعون وقومه، وكذلك فيما يتصل بمهمته عند ذهاب موسىٰ الى الجبل. والامر نفسه فيما يتصل برسل عيسىٰ الى اصحاب القرية حيث أبهمهم النص ماداموا ليسوا انبياء لهم رسالاتهم، بل مبعوثين من قبلهم. وهكذا فيما يتصل بـ«مؤمن آل فرعون» حيث لاضرورة لتحديد اسمه مادام مجرد شخصٍ يكتم ايمانه ويظهره في مناخ يستدعي ذلك، وحيث ان هدف القصة هو ابراز مفهوم كلٍ من التقية والاظهار وليس ابراز هذه الشخصية أو تلك .

بعامة، ان كلاً من التحديد والابهام أو التعريف والتنكير له اهميته في ميدان رسم البطل في القصة لارتباطه بالمفهومات التي يُستهدف التركيزعليها.

ولعل اهمّ اشكال الرسم للشخصيات، يتمثل في تقسيمها الى ماهو(رئيس) وماهو (ثانوي)، واعطاء كل منها دوراً خاصاً في تجسيد افكار القصة، وهذا مانقف عنده طويلاً عبر نموذج قصصي هو:

قصة يوسف:

تجسّد هذه القصة ـ بوضوح ـ اهمية كل من البطل (الرئيس) و(الثانوي). والمقصود بالبطل (الرئيس) هو الذي تحوم عليه حوادث القصة ومواقفها بحيث لا يخلو دور منها. اما

«الثانوي» فهو الذي يمارس (دوراً) محدداً وتنتهي مهمته. والوظيفة الفنية للابطال الثانويين هي: إلقاء الضوء على الشخصية الرئيسة، أو التجسيد لفكرة محددة يستهدفها القاص، أو القاء الانارة على (الهدف العام) من القصة.

شخصية يوسف تجسّد ظاهرة الصبر على الشدائد، والاختبار، واجتياز ذلك أو التعثر فيه في بعض المواقف، وملافاة ذلك، وتمكينها من الملك لهدف اصلاحي هو: انقاذ الجمهور من المجاعة.

اما الأبطال الثانويون فقد لعب كلّ منهم دوراً مهماً في القصة.

شخصية «يعقوب» مثلاً، أبرزت واحداً من «الدوافع» هو: الابوة أو «البنوة»، كما ابرزت مفهوم (التفاضل) بين الابناء وانعكاس ذلك على سلوك الشخصية. وتتمثل عاطفة الأبوة في تحذيره يوسف من قصّ الحلم على اخوته، وفي ايصاء اخوته على المحافظة عليه من الذئب، وفي ايصائهم بالدخول من ابواب متفرقة، وفي عاطفته حيال الاخ الاصغر عند ذهاب الاخوة لجلب الطعام... وتتضخم هذه العاطفة بنحو تنعكس على استجابة يعقوب حيال يوسف بحيث ابيضت عيناه من الحزن... أمثلة هذه العاطفة وتضخمها لها اهميتها الكبيرة في ميدان التربية وعلم النفس وانعكاساتها في السلوك. كما ان «التفاضل» بين الابناء له انعكاساته على الأطفال والراشدين، فيما جسّدت القصة كلّ هذه المفهومات بطريقة فنّية ممّتعة كل الإمتاع. هذا الى ان كلاً من «الصبر» و«التوكل» على الله في دفع الشدائد كان افرازاً واضحاً لشخصية يعقوب، بحيث ترتب على ذلك عودة يوسف وارتداد الاب بصيراً.

اما اخوة يوسف فقد جسّدوا مفهوم (الغيرة) الناجمة من التفاضل، أو مفهوم (الحسد) الناجم منه، بحيث ترتب على ذلك ان يصوغوا مؤامرة ضخمة حيال يوسف على النحو المأساوي الذي سردته القصة. بيد ان مفهوم (التفاضل) المذكور قد لايترك انعكاساته التي لا سبيل الى تعديلها، بل نستخلص من القصة ان «التفاضل» له جانبه السلبي في صياغة السلوك، ولكن ليس على النحو الذي لاسبيل الى تعديله: حيث تاب الاخوة وأدركوا خطأ سلوكهم وعدّلوا سلوكهم في نهاية المطاف.

اما امرأة العزيز فقد جسّدت احد الدوافع الملحة عند الآدميين: وبخاصة الأنثى، ونعني به «الدافع الجنسي»،... لكن القصة ابرزت في الآن ذاته امكانية السيطرة عليه والاستعانة بالله في ذلك. يقابله: عدم السيطرة في حالة انعدام الوعي العبادي لدى «الشخصية» (وهو ماطبع شخصية امرأة العزيز) فضلاً عن استتلائه التورط في صياغة (جرائم) ضخمة في حالة الإحباط، وبخاصة لدى (الانثى) التي تتحول الى «أفعى» بمجرد غضبها على الرجل: حيث لم تتورع من اتهام يوسف وسجنه. ولكن يظل السلوك قابلاً للتعديل، وهذا ماتحقق فعلاً من

خلال توبتها وإقرارها بنظافة يوسف.

«نسوة المدينة» بدورهن جسّدن مفهوم «الغيرة» من النساء، حيث انطلقن من دافع «الحسد» و«الغيرة» في تشهيرهنّ بأمرأة العزيز، وليس بدافع من الفضيلة. ولذلك سرعان ماقطعن ايديهن عند مرور يوسف عليهن... وهذا كله فيما يتصل بتجسيد الافكار المطروحة في السورة... امّا من حيث القاء الضوء على شخصية يوسف، وتاثير الابطال الثانويين في مسار الاحداث فأمر لايحتاج الى توضيح ان لكل من الشخصيات المذكورة مساهمتها: فصاحبا السجن كشفا عن المقدرة العلمية عند يوسف في تفسيره للاحلام، واخوته كشفت عن عنصر التسامح لديه، وامرأة العزيز كشفت عن نظافته، وهكذا...

اذن: الابطال الثانويون لعبوا ادواراً ضخمة في القصة من حيث تجسيدها لمختلف الافكار والمفهومات المتصلة بتركيبة الانسان وسلوكه من جنس وحسدٍ وغيرة وتسامح ونقاء وتعديل سلوك وتوكل على الله، وصبر على الشدائد الخ.

عنصر الحوار في القصة:

الحوار ـ كما نعرف جميعاً ـ هو: حديث البطل مع غيره، وحديثه مع نفسه. ومن البيّن ان هذا العنصر يجسّم حيوية القصة بأعلىٰ درجاتها مادام «الكلام» مع الغير أو مع النفس هو المفصح عن دوافع الشخصية ورغباتها، عن صراعها وهدوئها، بل ان «الكلام» قد يحسم مصير الفرد أو الجمهور أو الامّة. وبالرغم من ان (السرد) الذي يعني «قص» الاحداث والمواقف ونقلها الى الآخرين، بمقدوره ان يكشف عن اعماق الشخصية، إلّا انه لا تتوفر فيه امكانات الحوار، لجملة من الاسباب، منها: إنّ ترك الشخص يتحدث بنفسه يظل اشدّ حيوية من نقل كلامه. كماان مالديه من «افكار» لايستطيع المُلاحِظ تعرّفها مالم يعلن الشخص ذلك بنفسه، فضلاً عن ان بعض «الاسرار» لايمكن التحدث عنها حتىٰ بلسان البطل، بل يظل متحدثاً بها مع نفسه وهذا مايتطلبه احد شكلي الحوار ونعني «الحوار الداخلي». كما انّ هناك «حالات» خاصة يستدعيها «التداعي الذهني» الذي ينتقل من خلالها الذهنُ من موضوعٍ لآخر تربطه به علاقات «التشابه» أو علاقات لا شعورية يتداعى الذهن إليها دون ان ينتبه الشخص الى مغزىٰ ذلك. ولذلك نجد ان القصة الحديثة تلجأ في كثير من نماذجها الى ترك البطل (يُداعي) بذهنه الى موضوعات لا علاقة ظاهرية بينها، فيما يستثمر القاص هذه الخصيصة لطرح مختلف «الافكار» التي يستهدفها.

المهم، ان «القصة القرآنية» تعتمد عنصر «الحوار» بأشكاله المتنوعة التي يستدعيها هذا الموقف أو ذاك : مع ملاحظة ان الفارق بين القصة الأرضية وقصص القرآن يتحدد بوضوح

من حيث معرفة «المبدع» بما في الصدور وامتناع ذلك عند القاص البشري: الأمر الذي يجعل لعنصر «السرد» في كشفه عن الأعماق نفس (الفاعلية) الموجودة في «الحوار». بيد ان القصة القرآنية ـ على الرغم من ذلك ـ تدع البطل يتحدث مع غيره، أو مع نفسه: بغية توفير عنصر «الاقناع» من جانب، وتحقيق المتعة الفنية التي يتطلبها شكل القصة من جانب آخر.

وسلفاً، ينبغي أن نوضح بان «الحوار» القرآني يتخذ كما قلنا ـ اشكالاً متنوعة، بعضها متوفرٌ في القصة الأرضية وبعضها الآخر غير متوفر فيها. فهناك الحوار الخارجي متمثلاً في محادثة الشخص مع آخر أو مع مجموعة، وهناك الحوار الجمعي المبهم، وهنالك الحوار المحدد، فضلاً عن (حوار) خاص مع (الله)، وحوار مع (النفس)، ومجرد «تفكير» يأخذ سمة الحوار، وفضلاً عن (الحوار) مع الأجناس غير البشرية... الخ... المهم، انّ «الموقف» هو الذي يحدد نمط «الحوار» الذي تستخدمه القصة القرآنية. ونبدأ بالحديث عن:

الحوار الداخلي:

قلنا، ان هناك حالات تتطلب من البطل أن يتحدث فيها مع نفسه، وهذا الحديث قد يكون مجرد «تفكير» أو حديثاً بالفعل لكنه موجّه الى الداخل، ولكلٍ منهما ـ كما هو واضح ـ متطلّباته النفسية. ولنأخذ نموذجاً على ذلك:

قصة الابرار:

هذه القصة التي تنقلها سورة (الدهر) تتحدث عن «بيئة الجنة» وهي تمثل نموذجاً لقصص البيئة التي سنتحدث عنها لاحقاً. لكن يعنينا منها هذا الحوار المسبوق بالسرد: (**ان الابرار يشربون من كأس كان مزاجها كافورا عينا يشرب بها عباد الله يفجرونها تفجيراً يوفون بالنذر ويخافون يوماً كان شره مستطيراً ويطعمون الطعام على حبه مسكيناً ويتيماً واسيراً انما نطعمكم لوجه الله لانريد منكم جزاءً ولاشكوراً انا نخاف من ربنا يوماً عبوساً قمطريراً. فوقاهم الله شر ذلك اليوم... الخ**)... القصة تتحدث عن «الجنة» وموقع (الابرار) فيها[1]،... وبطريقة فنية في التعامل مع الزمن تنتقل من بيئة «الجنة» الى بيئة «الدينا»، فتنتقل عن الابطال بانهم كانوا يوفون بالنذر ويخافون الحساب ويطعمون الطعام لوجه الله. ثم تقطع القصة عنصر «السرد» وتدع الأبطال بانفسهم يتحدثون عن حقيقة سلوكهم الذي استحقوا عليه الموقع المذكور من الجنة، وهاهم الابطال (يفكرون) بهذا النحو:

(**انما نطعمكم لوجه الله لا نريد منكم جزاءً ولا شكوراً انا نخاف من ربنا يوماً عبوساً قمطريراً**)... ان هؤلاء الابطال عندما قدّموا طعامهم الى الفقراء لم يقولوا لهم: انما نطعمكم

لوجه الله... الخ، كما انهم لم يتحدثوا بذلك فيا بينهم، بل لم يصوغوا ذلك (كلاماً خفياً) مع انفسهم، بل كان ذلك مجرد (تفكير) يحيونه داخل انفسهم، اي انه كان «نواياً» لااكثر، بحيث يُشبه تقديمك مساعدةً لاحد الاشخاص وانت منفعلٌ بحالته الاقتصادية دون ان ينطق لسانك بكلمة ودون ان توجّه كلاماً خفياً الى اعماقك، انه يشبه الحقيقة التي يقرّرها بعض علماء النفس من ان «التفكير» هو «كلام غير منطوق»، اي انك عندما تفكر في شيءٍ ما، انما (تتكلم) دون ان تستخدم اجهزة النطق... ويمكننا ان نطلق عليه اسم «الحوار التفكيري» أو «الحوار الذهني». واهمية مثل هذا الحوار في القصة المذكورة تتمثل في لفتها الانتباه الى ضرورة ان يتم العمل لوجه الله. ولكي تجسّد القصة هذا الهدف اتجهت الى ابراز ذلك من خلال «التفكير بالشيء» اي: بنوايا الشخصية التي لا مناص من ابرازها في (حروفٍ مكتوبة) لكي يتعرّفها القارىء ويفيد منها في تعديل سلوكه.

ان النمط المتقدم من «الحوار الداخلي» يشكّل مجرد «نوايا» في ذهن البطل. وهناك نمط من «الحوار الداخلي» يجسّد (كلاماً موجهاً الى داخل النفس)، وهذا مايمكن ملاحظته في قصة «صاحب الجنتين» الذي قال بعد ان أُبيدت مزرعته (**ويقول: ياليتني لم اشرك بربي احداً**) حيث قلب أكفّه وخاطب نفسه قائلاً: (ياليتني... الخ) ومثله الكلام الذي وجهه «هابيل» الى نفسه عندما اراد ان يواري أخاه، (**قال: ياويلتى اعجزت ان اكون مثل هذا الغراب... الخ**).

فني هذين النموذجين «كلام» خفيّ يوجهه الشخص الى نفسه، ولم يكن مجرد «تفكير» أو «نوايا» أو عمليات ذهنية أخرى.

الحوار المزدوج:

هناك نمط من الحوار الحيّ يتمثل في: التحاور مع الله، ومع الآخرين: في مسارٍ واحد من العرض القصصي. واهمية هذا الحوار تتمثل في وقوفنا على طريقة البطل في أداء وظيفته التي أوكلتها السماء اليه بحيث يفيد القارىء منها في طريقة تعامله مع الآخرين عبر اداء مهمته العبادية. واوضح مثل لذلك هو:

قصة نوح:

في سورة نوح تبدأ القصة بهذا السرد اوّلاً: (**انا ارسلنا نوحاً الى قومه ان انذر قومك من قبل ان يأتيهم عذاب أليم**) بعد هذا السرد يبدأ «الحوار»: (**قال: ياقوم اني لكم نذير مبين ان اعبدوا**

الله واتقوه واطيعون يغفر... الخ) فهذا الحوار (خارجيٌّ) يوجّه نوحٌ من خلاله الكلامَ الى قومه. لكنه بعد ذلك يتّجه نوح بكلامه الى الله «تعالى»: **(قال: رب اني دعوت قومي ليلاً ونهاراً فلم يزدهم دعائي إلّا فراراً واني كلما... الخ) (ثم انيّ اعلنت لهم وأسررتُ لهم اسراراً فقلت: استغفروا... الخ) (وقالوا: لا تذرن الهتكم) (وقال نوح: رب لا تذر على الارض...)...** فالمُلاحَظ هنا ان نوحاً ينقل الى الله كلامه مع قومه، والنص القرآني ينقل لنا كلام نوحٍ مع الله. فنوح هنا (قاص) ينقل للسماء قصصه مع قومه، والنص القرآني بدوره (قاص) يعرض لنا قصص نوحٍ الذي قصّه للسماء، وهكذا... اذن، نحن حيال هيكل من «الحوار» له تفرده وحيويته الفنية حينما يدعنا ـ نحن القراء ـ نقف على طريقة نوح في اداء الرسالة وبلسانه نفسه: حيث يتحدث مباشرة عن ذلك: مع الله، لأن النص هو الذي ينقل (الكلام)...

الحوار الجمعي، والداخلي

هناك نمط من الحوار الذي تطبعه سمة «الجماعة» التي تتحدث فيمابينها، دون ان يصاحبه (ردّ)، اي: انه مجرد: «حديث» يتعاون المجموع في نقله داخل التجمّع، لانه حديث مع الآخرين، وردّ عليه، بل هو حوار احاديّ الجانب: كما لو كان هناك مجلس يتحدث فيه جماعة عن قضية معينة... وهذا النمط من الحوار له جماليته الفائقة أيضاً من حيث كونه يجسد حيويّة المجلس الذي يتحاور القوم فيه، اي: انه ينقل لنا صورة واقعية عن كلام قوم وكأن: القارىء حاضرٌ داخل مجلسهم يستمع الى وقائع هذا المجلس. وأوضح نموذج لهذا النمط في الحوار الحي هو:

قصة الجن:

في سورة الجن، تواجهنا قصة تعتمد «الحوار» الخالص شكلاً قصصياً لها دون ان يتخللها ايّ سرد عدا نهاية القصة، وهذا واحدٌ من انماط البناء القصصي الذي يجسد الشكل الثالث منه، اي: القصة التي تعتمد الحوار وحده مقابل ماتعتمد السرد لوحده وماتعتمد كلاً منهما. المهم، ان القصة تبدأ بهذا النحو: **(انا سمعنا قرآناً عجباً...) (وانه كان رجال من الانس يعوذون برجال من الجن فزادهم رهقاً، وانهم ظنوا ـ كماظننتم ـ ان لن يبعث الله احداً، وانا لمسنا السماء فوجدناها مُلئت حرساً شديداً وشهباً، وانّا كنا نقعد منها مقاعد للسمع فمن يستمع الآن يجد له شهاباً رصداً، وانا لاندري اشر أريد بمن في الأرض أم أراد بهم ربهم رشداً...الخ)**.. ان هذا النمط من «الحوار» يبدو وكأنّ البطل هو نفسه «قاص» يسرد لنا (بضمير المتكلم) تفاصيل العمليات الفكرية التي يحياها... واهمية مثل هذا الحوار ـ كما قلنا ـ انها تضعنا وجهاً لوجه

امام وقائع المجلس الذي اجتمع فيه القوم. او أمام قاص يسرد لنا قصته من خلال الحوار الداخلي

لقد كشف هذا الحوار عن (احداث) و(مواقف) واجهها ابطال الجن فيما يتصل برسالة الاسلام بماصاحبها من تغيير في سنن الكون ومنها: عدم السماح بهذا العنصر (الجان) من الصعود الى السماء والاستماع الى الملائكة ومشاهدة الشهب بعد ان كانت لهم حرية التنقل قبل ذلك. ولايخفى على القارىء أهمية مثل هذا الحوار الذي كشف عن وقائع خطيرة في الظاهرة الكونية، واستخلاصه اهمية الرسالة الاسلامية في هذا الصدد ليس من خلال تقرير علمي بل من خلال لغة فنّية يحدثنا ابطال الجن بانفسهم عن الوقائع المذكورة.

القارىء مدعوّ للمرة الجديدة ان يتابع حيوية مثل هذا الحوار الجماعي، واهميته في نقل الحقائق الخطيرة من خلال لغة مُمتعة يحياها القارىء وكأنه واحد من الحاضرين.

الحوار المسرحي:

هناك نمط من «الحوار» القصصي المتميز بكونه «احاديّ الجانب» ايضاً، لكنه لايتحدد في (مجلس) خاص يضم الأبطال، بل يتم في ساحات متعددة: كل ساحة منها تضم أبطالاً يتحاورون فيمابينهم أو يحاضر فيها أحد الابطال أمام الجمهور. واهمية هذا الحوار تتمثل ايضاً في كونها تدع القارىء وكأنه (مُشاهد) يقف على تحركات الابطال ويستمع الى مقرّراتهم وخطاباتهم امام الجمهور. واوضح نموذج لهذا الحوار هو:

قصة مؤمن آل فرعون:

في هذه القصة التي سبق التلميح إليها، يتدخل بطل آل فرعون لإنقاذ موسى «ع» بعد أن اقترح فرعون قتله ويتقدم بنصائحه الى القوم لحملهم على الايمان بالله... لقد بدأت القصة بهذا النحو: (قال رجل مؤمن من آل فرعون يكتم ايمانه: أتقتلون رجلاً ان يقول ربي الله... ياقوم لكم الملك اليوم ظاهرين في الأرض، فمن ينصرنا) (قال فرعون ماأريكم إلّا ماارى...) (وقال الذي امن ياقوم اني اخاف عليكم مثل يوم الاحزاب...) (وقال فرعون: ياهامان: إبن لي صرحاً...) (وقال الذي آمن ياقوم اتبعون...) الخ.

فالملاحظ هنا ان القصة عرضت لنا مؤمن آل فرعون: وقد تكلّم مرتين، وعرضت لنا فرعون: وقد تكلّم مرتين أيضاً... إلّا انّ كلام كلٍ منهما غير موجّهٍ الى الآخر: بل إلى الجمهور، حيث لا نجد في بعض الفقرات (علاقة) بين كلامي كلٍ منهما. ويمكننا ان نتصور الموقف على هذا النحو.

هناك قاعة أعدّت لعقد اجتماع يحضره فرعون وهامان وكبار الموظفين وربما جماعة من

الجمهور أيضاً. مؤمن آل فرعون يحضر بدوره هذا الاجتماع بصفته احد كبار موظفي الدولة. فرعون يفتتح الاجتماع مقترحاً على الحاضرين قتل موسى«ع». ويتدخل هنا مؤمن آل فرعون مدلياً برأيه في هذا الصدد مشيراً إليهم بعدم قتله. لكن فرعون يقاطعه مبيناً ان الصواب هو قتل موسىٰ. وهنا يعود المؤمن الى الكلام ثانية ولكنه يوجه كلامه الى الحاضرين مذكراً اياهم بحوادث القرون الغابرة: ويكف عن الكلام. ويعود فرعون من جديد متحدثاً مع الحاضرين (لامع البطل) وكأنه يريد التعريض بشخيصة المؤمن وتخطئته أو السخرية منه ونقل الحديث الى وجهة اخرىٰ، فيخاطب وزيره هامان قائلاً (ابن لي صرحاً...). لكن المؤمن (وهو يدرك سخف الحديث الذي شغل به فرعونُ اذهانَ الحاضرين) يقاطع كلامه قائلاً للقوم: (اتبعونِ...) ثم يستمر في كلامه... ثم ينفض الاجتماع بعد ان يختم المؤمن كلامه بالحديث عن اليوم الآخر ويذكرهم بانهم سوف يندمون على ذلك...

ان القارىء (من خلال الحوار المتقدم) يقف ـ مثلما قلنا ـ وكأنه «مشاهد» على (مسرح) الاحداث، يتعرف وجوه الأبطال وجمهورهم ومحاوراتهم وتعاملهم مع الأبطال الآخرين ومع الجمهور...

ومثلما قلنا فان هذا النمط من «الحوار المسرحي» له فاعليّته الكبيرة في إمتاع القارىء وشدّه الى مشاهدة مسرح الأحداث مباشرة، كاشفاً بنفسه عقلية فرعون وحاشيته (بمايواكبها من سخف وسخرية) مقابل مايلحظه عند «مؤمن آل فرعون» من جدّية وتحرق ومحبّة للقوم عبر نصائحه وتحذيره.

الحوار الغيبي:

نقصد «بالحوار الغيبي»: التحاور مع (الله) تعالى، وهو يأخذ نمطين من الرسم، أحدهما بين الله والعبد من خلال (الطلب والاجابة)، والاخر «انفرادي»، وهو على نمطين أيضاً: فقد يكون «أمراً» من الله، أو يكون «دعاءاً» من العبد. ولكل من الانماط الثلاثة أهميتها الفنية في القصة.

من النمط الاول: الحوار التالي بين الله وموسىٰ (في سورة طه):

قصة موسىٰ:

(وماتلك بيمينك ياموسىٰ؟ قال: هي عصاي اتوكّأ عليها واهش بها على غنمي ولي فيها مآرب أُخرىٰ. قال: ألقها ياموسىٰ فالقاها فاذا هي حية تسعىٰ. قال: خذها ولا تخف سنعيدها سيرتها الاولى واضمم يدك الى جناحك تخرج بيضاء من غير سوء آية اخرىٰ اذهب الى فرعون انه طغىٰ.

قال: رب اشرح لي صدري ويسّر لي أمري واحلل عقدةً من لساني يفقهوا قولي واجعل لي وزيراً من اهلي هارون أخي اشدد به ازري... الخ) طبيعياً كان من الممكن ان تتحدث القصة عن موسىٰ «ع» على نحو السرد، كأن تقول: لقد اوحينا الى موسىٰ بالذهاب الى فرعون، ومعه آيتا العصا واليد الخ... بيد ان «الحوار» هنا ينطوي علىٰ وظائف فنية في غاية الخطورة: ليس من حيث الامتاع الجمالي فحسب بل من حيث ابراز طريقة التعامل بين الله والعبد من جانب، وابراز مختلف الاستجابات البشرية التي لايمكن ان نتعرف دقائقها إلّا من خلال ملاحظتنا لتصرفات البطل نفسه. فمثلاً، بالرغم من انّ موسىٰ «ع» يتحدث مع الله، إلّا ان «الخوف» من الحيّة سيطر عليه. ترىٰ هل تريد القصة ان تقول لنا: ان الخوف من «الأخطار الطبيعية» أمرٌ في الصميم من تركيبة الآدميين؟ من المؤكّد ان «الخوف» كذلك، ولكن هل يعني ذلك أيضاً ان الانفعال المذكور يبقىٰ محتفظاً بفاعليته حتى لوتعامل صاحبه من الله؟ قديكون ذلك ايضاً صحيحاً مادامت رواسب التجربة الطبيعية كامنة في الانسان. بيد انه من الممكن أيضاً ان نستخلص من ان مثل هذه «التجربة الانفعالية في الخوف» ستكون مركز انطلاق لازالة الخوف في وقائع لاحقة... ولكن حتى الوقائع اللاحقة اثبتت انّ موسىٰ «ع» قدخامره «الخوف» ولكن: ليس من مخاطر طبيعية بل من سيطرة كيد العدو وهذا ما فسرته النصوص الواردة عن اهل البيت ع من انه لم يخف الامن أجل ما قلنا: **لاتخف سنعيدها سيرتها (الاولى)** هذا النمط من «الخوف» أيضاً كشفه «الحوار» بنحو أوضح مشاعر موسىٰ. وبالرغم من ان موسىٰ لم يعلن عن خوفه بـ(كلام)، وان (السرد) هو الذي اوضح ذلك، بيد ان (الكلام) الموجّه من «الله» الى موسىٰ هو الذي تكفل بتوضيح العملية المذكورة، وهو نمط لا يقرر «الخوف» من خلال مجرد (السرد) بل من خلال طرف آخر من «الحوار» هو (الله) (تعالى) بحيث نستكشف من توجيه الكلام إليه إنفعاله المذكور.. وهذا نمط آخر من وظائف الحوار الكاشف عن اعماق الشخصية من خلال طرف مُحاور آخر..

وأياً كان فان هدفنا من تقديم هذا النمط من الحوار أن نوضح مستوياته المختلفة في الكشف عن اعماق الشخصية. فضلاً عن انّ امثلة (الخوف) المتقدم تظل -في تصورنا- منطلقاً لتجارب لاحقة تتكرر ايضاً، حيث نلحظ في قسم آخر من القصة ذاتها مايلي: **(وماأعجلك عن قومك ياموسىٰ قال: هم اولاء على أثري وعجلت اليك رب لترضىٰ)** فهذا التعجّل بدوره نمط من (الخوف): ولكن من الله: من حيث تعطشّه لرضى الله.

إذن ثلاثة انماط من «الخوف» كشفها «الحوار» الحيّ في هذه القصة الطويلة الممتعة ذات الفصول المتعددة: بعضها يتصل بمخاطر طبيعية، والآخر بكيد العدو، والثالث بالخوف

من الله... إلّا انها جميعاً (عُوتِبَ) عليها موسىٰ «ع»، وهذه الانماط من التعرف على ظاهرة (الخوف) ليست امراً سهلاً بقدر ماتتطلب تركيزاً من القارىء لمعرفة ماإذا كانت امثلة الخوف المتقدم أمراً طبيعياً لاغبار عليه: كل مافي الامر أن القضية تتطلب (تدخلاً) من الله في دفع البطل الى الأمام. وهذا مِن نحو مَن يحرص على رضى الله ويتألم من مشاهدته لمفارقات الآدميين، بيد انّ الله يقول له: لاتهلك نفسك أسى على الظالمين، بمعنىٰ ان الشخصية صدرت عن سلوك طبيعي، وان الله يوجّهه الى ممارسة تحرك آخر لاان السلوك (خطأ) في طبيعته. والفارق كبير بين التصورين. على اية حال، ان «الحوار» تكفّل بابراز أمثلة هذه الاستجابات التي لحظناها عند موسىٰ وامكان افادتنا من التعرّف عليها في صياغة سلوكنا العبادي. والأهم من ذلك ان «الحوار» مع «الله» (وليس الحوار بين الآدميين انفسهم) هو الذي تكفل بتحديد الظواهر التي وقفنا عليها، بصفة ان: التحاور مع «الله» يحسم الأمور ويقطع على القارىء أيّ تشكيكٍ في استكناه حقائق الأمور.

واما القسم الآخر من «الحوار» بنمطيه: الانفرادي الذي يوجهه الله الى العبد، أو العبد في توجهه نحو الله:... هذا القسم من الحوار تتطلّبه مواقف معينة لاحاجة فيها الى (تبادل) الكلام بقدر مايتطلب الموقف إجابة الطلب أو توجيه الأمر، وهذا مثل قصة ذي النون في طلبه من الله تخليصه من الغم: (**فنادىٰ في الظلمات أن لا إله إلّا انت سبحانك اني كنت من الظالمين فاستجبنا له**) حيث اكتفىٰ النص بـ(السرد ـ وهو استجبنا) بدلاً من مخاطبة ذي النون... وهذا فيما يتصل بتوجه العبد الى الله، امافيما يتصل بالأمر من الله الى العبد فمثاله قصة ابراهيم مع ولده في قضية الذبح، حيث وجّه الله «الكلام» الى ابراهيم: [**وناديناه ان ياابراهيم قد صدّقت الرؤيا...**] حيث تمت الحكاية دون ان تتطلب (جواباً) من ابراهيم.

وواضح ان ذا النون طلب من الله تخليصه من الغم، فيما لاحاجة الى توجيه الرد عليه بقدر مايتحقق الأمر في «الاستجابة» ولذلك تكفل السرد بهذا الأمر «فاستجبنا»، كماان ابراهيم «ع» عندما طلب منه الله ان يكف عن الذبح، امتثل الأمر دون ان تكون ثمة حاجة الى الكلام.

إذن: في «الحوار الغيبي» بأشكاله الثلاثة لحظنا المسوّغات الفنية لصياغتها بذلك النحو الذي يتميّز عن اشكال الحوار الاخرىٰ التي وقفنا عليها سابقاً.

وهناك شكل «حواري» يتصل بهذا الجانب وهو:

الحوار الملائكي:

وهذا يتم بين طرف ملائكي وطرف آدمي مثل: محاورة الملائكة لزكريا: (فنادته

الملائكة... ان الله يبشّرك بيحيىٰ مصدّقاً) ومثل محاورتهم مع مريم: (واذ قالت الملائكة: يامريم ان الله اصطفاك وطهّرك ،واصطفاك على نساء العالمين)... وواضح ان (المَلَك) مجرد «رسول» بين الله والشخصية، بيد ان «الجواب» يجيء مع (الله) وليس مع الملك، ولذلك هتف زكريا«ع»: (ربّ انّىٰ يكون لي غلام وقد بلغني الكبر) وهتفت مريم«ع»: (ربّ: انّىٰ يكون لي ولدٌ...).

وقديتم حوار مباشر مع رسل السماء مثل محاورتهم مع ابراهيم حيال تبشيره بولدٍ، ومهمّتهم بالنسبة لقوم لوط: (اذ دخلوا عليه فقالوا: سلاماً. قال: انّا منكم وجلون قالوا: لا توجل انا نبشرك بغلام عليم)، ومحاورتهم للوط«ع»: (قال: انكم قوم منكرون قالوا: بل جئناك بماكانوا فيه يمترون)...

وهناك حوار مع عضوّية اخرىٰ مثل: الطائر والنمل فيما يتصل بقصة سليمان: كمانعرف ذلك جميعاً.

واخيراً هناك :

الحوار المألوف:

ونعني به: الحوار الخارجي بين الأبطال، فيما لاحاجة الى الوقوف عنده مادام الغالب من النصوص قائماً على الشكل المذكور: حيث وقفنا على نماذج منه في قصص طالوت وابراهيم وموسىٰ وغيرها: لحظنا من خلالها (وسائر اشكال الحوار أيضاً) مساهمة الحوار في تطوير الأحداث وإنارة الأبطال بمايصاحبه من حيوية وإمتاع تجعلان القارىء على تشوّقٍ اشدّ في تلقيه للنص من حيث وقوفه مباشرةً على تحركّهم في القصة.

قصص البيئة:

نقصد بقصص «البيئة» ذلك النمط من القصص التي يطغىٰ فيها عنصر (البيئة) بالقياس الى عناصر الابطال والحوادث والمواقف. وأهمية هذا الفرز بين العنصر الغالب على القصة تتمثّل في اسهام كل عنصر في تحقيق (استجابة) محدّدة لدىٰ القارىء بحيث تسحب على ذهنه إنطباعاً مركزاً يفيد منه في تعديل السلوك .

وعنصر «البيئة» يجيء حيناً في رسم التجارب الدنيوية، وحيناً آخر ينتقل الى الحياة الاخرة: القبر، الموقف، النار، الجنة. ومثاله من البيئة الدنيوية قصة صاحب الجنتين التي وقفنا عليها، وقصة اصحاب المزرعة التي أُبيدت غداة حلف اصحابها على ان يقطعوا اثمارها دون أن يصلوا ذلك بمشيئة الله (وردت الأقصوصة في سورة القلم). وواضح انّ هاتين

الاقصوصتين تحومان على (بيئة جغرافية). وهناك قصص تحوم على بيئات اخرىٰ مثل قصص داود وسليمان وذي القرنين في رسمها لبيئآت (صناعية) تتصل بالحديد والتماثيل والسد ونحوها.

المهمّ، انّ رسم امثلة هذه البيئآت ـفضلاً عن إمتاعها الجمالي المتصل بالدافع الى الاستطلاع ـتظل ذات هدف فكري يصل بين (نِعَم) الله والشكر عليها، وضرورة استثمارها في العمل العبادي.

اما رسم (البيئآت الاخروية) فإنّ استثمار دلالاتها يظل في الصميم من اهتمامات القارىء التي سيفيد منها في تعديل سلوكه ومتابعة «الأحسن من العمل».

ويحسن بنا ان نختم هذا الحقل المتصل بالعنصر القصصي القرآني، بنموذج من قصص «البيئة» المتمثلة في «الجنة»، وهي: قصة «الجنان الاربع» التي وردت في سورة «الرحمان».

في هذه القصة سردٌ يصف اربع جنّات على نحو مزدوج، أيّ: جنتين لبطل، وجنّتين لآخر. تقول القصة:

(ولمن خاف مقام ربّه جنّتان... ذواتا افنان... فيهما عينان تجريان... فيهما من كل فاكهة زوجان... متكئين على فرش بطائنها من استبرقٍ وجنىٰ الجنتين دان... فيهن قاصرات الطرف لم يطمثهن انس قبلهم ولاجان... كانهن الياقوت والمرجان... هل جزاء الاحسان إلّا الاحسان)

وتقول القصة عن الجنتين الاخريين:

(ومن دونها جنتان... مدهامتان... فيها عينان نضّاختان... فيها فاكهة ونخل ورمان... فيهن خيرات حسان... حور مقصورات في الخيام... لم يطمثهن انسٌ قبلهم ولا جان... متكئين على رفرف خضرٍ وعبقري حسان...)

السؤال هو: هل ان كلاً من الجنتين رُسِمَ بطبقة واحدة من الابطال، ام رُسِمَ لطبقتين: عليا ودنيا؟ الذي نميل إليه هو: انّ كلا منها مرسومٌ على نحو التفاضل. وأهمية هذا السؤال والاجابة عليه له انعكاساته على اهمية الوظيفة العبادية للانسان وانسحابها على (الموقع) الذي يحتله (مؤمنون) من طبقة عليا، و(مؤمنون) اقل درجة من الاولى.

انّ «الهيكل الفنيّ» للقصة، يساعدنا على فهم (الهيكل الفكري) لها. لقد قالت القصة عن الجنتين الاوليين: **(ولمن خاف مقام ربه جنتان)**، هذه البداية القصصية تؤشر الى ان «الخوف» الذي يعني: عدم الوقوع في المعصية هو الذي يسمَ أبطال الجنتين المذكورتين، في حين لم ترد السمة المتقدمة في رسم الجنتين الادنىٰ منها. كما ان نهاية الرسم الذي طبع هاتين الجنتين، وسَمَ ابطالها «بالاحسان» ومجازاته بمثله: **(هل جزاء الاحسان إلّا الاحسان)**.

و«الاحسان» ـ كمانعرف ـ لايأخذ دلالته اللغوية إلّا مع افتراض اعلى درجات التقوى... وهذا فيما يتصل بداية القصة ونهايتها.

اما فيما يتصل بالرسم البيئي لكل من (الموقعين)، فان (الفارق) بينهما سيّوضح تماماً بان (الموقع) الاول للطبقة العليا، و(الموقع) الآخر للأدنىٰ منها.

ان العناصر المشتركة في الموقعين هي: الزرع، الماء، الفاكهة، الفرش، الحور. فيما يتصل بالزرع يُلاحَظ ان الموقع الاول: (ذواتا افنان) والاخر (مدهامّتان) طبيعي، ان مرأىٰ الأغصان وهي متدلّية بالقياس الى مرأىٰ الشجر وهو مكثّف أو ذو خضرة شديدة اشّد إمتاعاً من كثافة الزرع: مضافاً الى انّ الاغصان تقترن بمشاهد الثمر، وبتفريعاته التي قد تغطيّ مساحة كبيرة من الموقع (تعوّض) عن الكثافة النوعية أو الكمية التي يتميزبها الموقع الادنى... هذا فيما يتصل بعنصر «الزرع»، وأما مايتصل بعنصر الماء، فالموقع الاول فيه (عينان تجريان) والاخر (عينان نضاختان) وقد يبدو لاول وهلة ان العين النضاخة اي (الفوّارة) اشدّ إمتاعاً من العين الجارية، بيد ان التأمّل الدقيق يدلنا على الضد من ذلك، فالعين الفائرة تأخذ شكلاً (رتيباً) من حيث حركة المياه صعوداً ونزولاً، في حين تتجه العين الجارية الى تفريعات مختلفة في حركتها، هذا فضلاً عن الظواهر (النفعية) التي تصاحب العيون الجارية من حيث تيسير التناول منه: شرباً أو غسلاً أو ركوباً.

العنصر الثالث من البيئة القصصية هو: الفاكهة. فالموقع الاول فيه: (من كل فاكهة زوجان) والاخر فيه (فاكهة ونخل ورمان). ان النخل والرمان ـ كماتقول النصوص المفسرة ـ يشكّلان ـ بالنسبة الى عصر نزول النص ـ افضل الفواكه، بمعنىٰ ان القصة تريد ان تقول لنا: ان في الموقع الادنىٰ جميع الفواكه بمافيها افضلها: النخل والرمان. لكننا حين نتجه الى (الموقع العلوي) نجد أنه ينطوي على ذلك ايضاً ولكن بإضافة اخرىٰ هي «زوجية» الفواكه مثل: العنب الرطب واليابس لاالنوع الواحد منهما.

العنصر الرابع هو: الفرش ففي الموقع (العلوي) نجد الابطال: **(متكئين على فرشٍ بطائنها من استبرق وجنىٰ الجنتين دان)** في حين نجد ابطال الموقع «الادنى»: **(متكئين على رفرف خضر وعبقري حسان)**. انّ (الترفُ) الذي يصاحب جلسة الأبطال العلويّين يظل من التنوع الى الدرجة التي جُعِلت فرشهم ذات (بطانة) و(ظهارة) من نمط خاص. فالبطانة من (استبرق)، حرير، ديباج... اما (الظهارة) فقد سكت النصُ عنها، لسبب (فنيّ) هو: ترك القارىء يستخلص بنفسه نوع الظهائر التي ازُينّت بها الفُرش. مضافاً لذلك: ثمة سمة (فنّية) اخرى يستخلصها القارىء عن مدىٰ الترف الذي ينعم به الابطال من حيث: النعومة والرقة والامتاع حين تستند ظهورهم على كُتلة من الديباج: من حيث بطانته. امامتكأ الادنين

درجة منهم فهو: «الرفرف» الذي قد يكون قماشا أو شيئاً آخر موسوم بطابع (الاخضرار)، و«العبقري» الذي قد يكون بدوره فراشاً خلعت القصةُ عليه طابع (الحُسن)... والفارق بينهما (اي: الموقعين) من الوضوح بمكان كبير. والملاحظ (من الزاوية الفنية في رسم البيئتين) ان الاوصاف التي خلعت على الفرش لدى الأبطال الادنين هو «المتعة الخارجية» حيث ان الرفرف (خضر الالوان) والعبقري «حسان» الأشكال، أي ان المشاهد يلحظ (اشكالاً حسنة والواناً خضراء) وليس حيال بطائنها من وسائد واقمشة: كونها حريراً أو شيئاً آخر مثلاً... ومن الواضح (فنياً) ان رسم الفرش من داخله يكشف عن مظهره الخارجي، فحين يكون الداخل من (استبرق) فان (خارجُه) سيكون مصحوباً بترف اشدّ. اما حين يكتفي النص برسم (المظهر الخارجي) فان ذلك لايكشف بالضرورة عن تماثله للمظهر الداخلي...

هنا نلفت الانتباه الى خصيصة فنية جديدة في رسم هذا العنصر (الفرش). فالملاحظ ان القصة القرآنية من حيث (عمارتها) جعلت لكل عنصر من عناصر الجنة مكاناً خاصاً به دون ان تُداخل بينها: في حين نلحظ أن (اضافة) جديدة ـ رسمها القصة لابطال الموقع العلوي وهو «جنى الجنتين دان»، فهذه السمة كان من المفروض (فنياً) ان ترسم مع العنصر الاول (الزرع)، فلماذا رسمته في مكان يتصل بالفرش؟؟ الجواب (من الزاوية الفنية) هو: ان القصة في صدد رسم امتياز جديد للابطال العلويين من حيث جلوسهم ومستوياته المترفة التي تصل بين جلوسهم وتناولهم للفاكهة. ان هؤلاء الابطال، تظل ثمار الجنة على مقربة من افواههم (متكئين على فرش بطائنها من استبرق وجنى الجنتين دان» في حين انّ ابطال الدرجة الادنى منهم، لايطبعهم مثل هذا «الترف» الذي تساوق فيه امتياز فُرُشهم مع طريقة تناولهم للفاكهة بحيث لايكلّفون انفسهم ادنى حركة (من فرشهم المذكورة) لتناول الطعام، بل تتدلّى الفواكه عليهم وهم على وسائدهم... إذن، ادركنا المبنى الهندسي الفائق في (تقطيع) القصة لشريحة تتصل بعنصر «الزرع»، ونقلها الى عنصر يتصل بـ(الفرش). العنصر الأخير من البيئة التي رسمت كلاً من موقعي الابطال: الأعلى والادنى درجة يتصل بـ(الحور) فيما ورد رسم يتصل بكونهن مثل (الياقوت والمرجان) للابطال العلويين فيما لم يرد ذلك في الرسم المتصل بالأبطال الأدنى درجة...

ان اهمية السرد القصصي لموقعي الجنّة اللذين وقفنا عندهما ليس هو مجرد الهيكل القصصي الذي لحظنا عمارته الفنية وطريقة التوزيع الهندسي لعناصرهما البيئية، بل يتجاوزه الى ذلك التلاحم العضوي بين (موقعي) الجنة وافادتنا ـ نحن القراء ـ من الهيكل القصصي المذكور من ذلك في تعديلنا لظواهر السلوك . فادنى تأمّل لموقعي الجنة وملاحظة مستويات (الترف) التي رسمتها القصة يُداعي باذهاننا الى الموازنة بين (الإشباع) في الحياة

الاخرة في اعلىٰ درجاته التي لايمكن تحديدها بمايتطلبه ـ مقابل ذلك ـ من (التنازل عن الاشباع) في الحياة الدنيا... الاشباع هناك (في الجنة) يتناسب طردياً مع (التنازل) عنه هنا (في الدنيا)، وهو امرٌ حددته البداية القصصية حينما استهلت العرض الفني لبيئة الآخرة بهذا النحو: (ولمن خاف مقام ربه جنّتان) فيما قلنا: ا ن «الخوف» يعني: عدم الوقوع في المعصية، وهو امرٌ يتطلّب (التنازل) عن «الذات» بمختلف حاجاتها النفسية والحيوية.

٣ ــ العنصر الصوري

« الصورة » تُعدّ أبرز العناصر التي تشكل مفهوم (الفن) وتفصله عن لغة (العلم) ، على نحو ما تحدثنا مفصلاً في الحقل الاول من هذا الكتاب ، حيث أوضحنا بأن وظيفتها تتمثل في أحداث علاقة جديدة بين الاشياء لتعميق الدلالة الفكرية التي يُستهدَف توصيلَها الى المتلقي .

ان ما ينبغي تأكيده هنا ، ان نجاح الصورة يتوقف على توفّر عنصرين فيها هما : الالفة والطرافة ، و يُقصد بالالفة أن تكون الصورة في أطرافها أو أحدها من الظواهر التي نخبرها في الحياة اليومية مثل (الجراد المنتشر) في الصورة القرآنية القائلة عن انبعاث البشر في اليوم الآخر (يخرجون من الاجداث كأنهم جراد منتشر) فانتشار الجراد من الظواهر التي نخبرها حسياً ولا نحتاج الى أعمال الفكر في تشخيصها . وأما المقصود من (الطرافة) : أن تجيء الصورة في تركيبتها العامة ذات جدة لا أن تكون (مبتذلة) في الاستخدام . فالجراد المنتشر بالرغم من كونه (مألوفاً) في خبراتنا اليومية (وهو أحد طرفي الصورة) فان المركب النهائي لهذا الطرف (وهو انتشار اجراد) وللطرف الآخر (وهو: انبعاث الاجساد) يتميّز بكونه (طريفاً) لا ابتذال فيه من حيث الاستخدام الفني له . والامر نفسه في صور من نحو: (كأنهم أعجاز نخل منقعر) (ان هم كالانعام) (كأنهم خشب مسندة) (كأمثال اللؤلؤ المكنون) (أيحب أحدكم أن يأكل لحم أخيه ميتاً) (على قلوب أقفالها) الخ .. فالنخل ، والخشب ، واللؤلؤ واللحم والاقفال والانعام : تظل من الظواهر التي نألفها جميعاً ، كما انها ــ في الآن ذاته ــ تكتسب طابع (الطرافة أو الجدة) في المركب النهائي لها .

المهم ، ان النص القرآني يتميز بهاتين السمتين في تركيب الصورة بالنحو الذي أشرنا اليه .

والآن : اذا أخذنا بنظر الاعتبار ان الصورة الفنية تقوم على عنصرين أو طرفين ينتج من تفاعلهما مركبٌ جديد ، وكون ذلك يحكمه طابعا الالفة والطرافة : حينئذ تثار أمامنا (أداة)

التفاعل أو الاداة التي تقوم بعملية ربط بين طرفي الصورة ، وهي أداة سبق التحدث عنها في الحقل الاول من هذا الكتاب : حيث اشرنا الى ان ما يُطلق عليه اسم (التشبيه ـــ في المصطلح البلاغي) يُعدّ التجسيد الواضح لمثل هذه الاداة ، كما أشرنا الى ان الاداة المذكورة قد تحذف في صور بلاغية أخرى مثل : الاستعارة والرمز ونحوهما... .. بيد ان المهم هو: أن نشطر الصورة الى نمطين ـــ في الاستخدام القرآني لها ـــ أحدهما ما يعتمد (أداة) المقارنة أو التفاعل بين طرفي الصورة ، والآخر لا يعتمد ذلك . والمهم أيضاً أن تقرّر بأن السياق أو الموقف هو الذي يحدّد مشروعية أحد نمطي الاستخدام[1] .

في تصورنا ان التعبير عن العمليات النفسية يتطلب حذف (الاداة) ، في حين يتطلّب التعبير عما هو حسّي أو حركي : وجود الاداة .

اننا نواجه عشرات الصور القرآنية ذات البعد النفسي من نحو (وجوه يومئذ ناعمة) (وجوه يومئذ مسفرة) ، فالموقف من جانبٍ ، وكونه مصحوباً بعملية نفسية من جانبٍ آخر : يفرض أمثلة هذه الصور التي حذفت فيها أداة المقارنة ، انّ نضرة الوجه أو نعومته انعكاس لفرح الاعماق حالة تسلّمه درجة الفوز برضا الله تعالى .. كما ان صوراً من نحو (انا نخاف من ربنا يوماً عبوساً قمطريراً) ونحو (يخافون يوماً تتقلب فيه القلوب والابصار) .. كان من الممكن مثلاً أن تصاغ الصورة الاولى بهذا النحو (يوماً كالوجه العابس) بدلاً من حذف أداة المقارنة ، لكن بما ان هول الموقف يحفر في عصب المُشاهد آثاراً بالغة الشدة حينئذ فان انعكاسها في (عبوس الوجه) يظل مرتبطاً بتجربته النفسية ذاتها دون الحاجة الى تذكيره بها من خلال المقارنة بوجه عابس ، فالعبوس وحده كافٍ بتذكيره بالشدة النفسية التي يخبرها بسهولة .. وهذا على العكس مثلاً من الصورة المقترنة بأداة من نحو (أعمالهم كسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماء) فهذه الاستجابة تتصل بهول الموقف الاخروي أيضاً ، إلاأن النص مادام مستهدفاً لفت النظر الى (العمل) الذي يصدر عن الكافر وليس (الخبرة النفسية) التي يصدر عنها ، حينئذ فان التوسل بأداة التشبيه تفرض مشروعيتها لكي يتبين بوضوح أن عمل الكافر يشبه (في نتائجه التي يتسلمها أخروياً) تطلع الظمآن الى ماء يتناوله ولكنه يجده سراباً .. لذلك في المرحلة التالية لهذا التشبيه تجيء الاستجابة المؤلمة التي يحياها الكافر مطبوعة بسمة العملية النفسية التي تحتاج الى رصدها من خلال الاداة ، وهذا من نحو (ووجوه يومئذٍ غَبرة ترهقها قترة) ومثل عبوس اليوم الآخر .

(١) أنظر ص من هذا الكتاب .

هنا ، بعد أن لحظنا نمط الاستخدام القرآني للصورة من حيث أطرافها وأدواتها تتجه الى مستويات تركيبها ، وهو تركيب ينشطر أساساً الى نمطين رئيسين هما : الصورة المفردة والصورة المكثفة .

الصورة المفردة : تستقل بذاتها على نحو منفرد مثل (يأكلون كما تأكل الانعام) (شاربون شرب الهيم) (أم على قلوب أقفالها) الخ حيث تُصاغ بنحوٍ افرادي دون أن تنضم اليها صور أخرى ، وهو ما يطبع :

الصورة المكثفة : حيث تتألف من صور متعددة تشكل بمجموعها صورة كلية مثل (كمشكاة فيها مصباح ، المصباح في زجاجة ، الزجاجة كأنها كوكب دري .. الخ) فهناك مجموعة من الصور (المفردة) تتساند فيما بينها لتؤلف صورة موحّدة كبيرة تنتظمها جميعاً ..

المهم ، ان الاستخدام القرآني لهذين النمطين يفرضهما (السياق) الفني أيضاً .. فالنص القرآني حينما يستهدف لفت النظر الى ظاهرة سريعة في سياق ظواهر أخرى : يقتنص حينئذٍ صورة مفردة مثل (أفلا يتدبرون القرآن أم على قلوب أقفالها) فصورة (الاقفال) ــ وهي مفردة ــ فرضها سياق سريع هو تدبّر القرآن ، .. إلا أن النص القرآني حينما يعتزم لفت النظر الى الظاهرة الكونية بعامة وما ينبغي أن يواكبها من إمعان الفكر وما يترتب على ذلك من (الايمان) مثلاً ، عندئذٍ فان عدم التدبّر للظاهرة الكونية في مستوياتها المشار اليها ، تطلب صياغة صور متعددة تتناسب مع تعدد المستويات المذكورة .. لذلك نجد على سبيل المثال ان النص القرآني يتقدم بحشد من الصور المتتابعة ذات الطابع (المركب) في حديثه عن سلوك الكافرين مثل (ظلمات في بحر لجّي ، يغشاه موج ، من فوقه موج ، من فوقه سحاب ، ظلمات بعضها فوق بعض ، اذا أخرج يده لم يكد يراها) فالصور هنا تتتابع لتؤلف صورة موحدة ذات طابع كلي يتناسب مع سلوك الكافر وهو يحيا التيه والخبط والانغلاق الفكري حيث عقّب النص على السلوك المشار اليه (ومن لم يجعل الله له نوراً فما له من نور) .. طبيعياً ، ان سحب النور عن الشخص لابد أن يقتاده الى أن يحيا الظلام بكل مستوياته بحيث لا يصدر عن عمل إلاّ و يكتنفه الضلال والخبط والتيه ، وهو أمرٌ يتطلب صياغة صورة شاملة تضم تحت أجنحتها صوراً جزئية متنوعة تتناسب مع تنوّع الظلمات التي يحياها الكافر ..

وأيّاً كان فان النمط الآخر من الصورة (أي المركبة) تأخذ أشكالاً متنوعة من التركيب تتحدد وفق السياق الفني الذي يتطلب ذلك ..

ونقف عند كل نمط منها :

الصورة المفردة : المفصلة وهي صياغة صورة مفردة لكنها تتضمّن سمتين فصاعداً مثل (يخرجون من الاجداث كأنهم جراد منتشر) ، فقد تضمنت هذه الصورة المفردة سمتين هما الجراد أولاً وكون ذلك منتشراً ثانياً . وأهمية هذا النمط من الصورة تتمثل في رصد أكبر عدد من عناصر الاشتراك بين طرفي الصورة (الخروج من الاجداث) و (وانتشار الجراد) ، فهذه الصورة تتضمن جملة من العناصر المشتركة بين الانبعاث والجراد ، فهناك أولاً عنصر (الانبعاث) : حيث « يخرج » كل طرف منهما من موقع ، وهناك ثانياً عملية الانتشار حيث يبدأ كل طرف « بالتحرك » من الموقع المذكور ، وهناك ثالثاً عنصر (العشوائية) حيث تطبع حركتهما مرحلة غير محدودة الاتجاه ، وهناك رابعاً عنصر (التراكم) حيث ان سقوط الجراد لا يأخذ موقعه المنتظم في الحركة ، وهناك خامساً عنصر (الفزع) الذي يرافق العملية ، وهناك سادساً « مجهولية » المصير الذي ينتظر المرحلة الخ .. ان تعدد عناصر الاشتراك بين طرفي الصورة يفسر لنا ضرورة تعدد سماتها ضمن صورة مفردة : لان عملية الخروج من الاجداث تتم بنحو فجائي سريع لا يتطلب إلا صياغة صورة (مفردة) ، لكن بما ان الانبعاث السريع يقترن بجملة من المظاهر حينئذ فان تعدد السمات تبعاً لتعدد المظاهر يفسّر لنا كون هذه الصورة المفردة تقترن بأكثر من سمة .

الصورة المكثّفة : وهي الصورة المركبة من صور جزئية تتكثّف في عَرضٍ واحد من الرصد للظاهرة مثل صورة (أو كصيب من السماء فيه ظلمات ورعد وبرق يجعلون أصابعهم في آذانهم) ، فالصيّب والظلمات والرعد والبرق صور جزئية تتلاقي في عرض واحد تشكل صورة شاملة للتيه الذي يحياه المنحرفون ، حيث جاءت الصورة في سياق الحديث عن المنافقين وكونهم صماً بكماً عمياً وهي سمات تتلاقى فيما بينها لدى سلوك المنحرفين فيما تفسر لنا سر (التكثيف) الذي يطبع هذا النمط من التركيب الصوري .

الصورة البيانية : يتميز هذا النمط من التركيب الصوري بكشف الدلالات التي صيغت الصورة من أجلها بحيث تتكفل الصورة بتوضيح منحنيات الظاهرة المشار اليها من خلال قيام الصور الجزئية بعملية الكشف ، مثل الصورة التي تُزاوج بين قساوة اليهود والحجارة (فهي كالحجارة أو أشد قسوة : وان من الحجارة لما يتفجر منه الانهار ، وان منها لما يشقّق فيخرج منها الماء ، وان منها .. الخ ..) فالصور الجزئية من نحو تفجير الانهار وتشقق الماء والخوف من الله تعالى .. تقوم بمهمة فنية هي : تبيين وتوضيح حجم القساوة التي تفوق حتى الحجر ، طالما نجد من الحجر ما يتفجر منه النهر ، وما يشقق منه الماء ، وما يخاف من الله تعالى ..

اما المسوّغ الفني لهذا النمط من تركيب الصور فيتمثّل في كون الظاهرة المبحوث فيها ذات بُعد نفسي من المتعذّر على القارىء أن يتمثل و يعي ويخبر مستو ياتها إلاّ من خلال الصور التوضيحية ، فالقساوة قد تكون ذات حجم عادي وقد تكون ذات حجم كبير، إلا أن الشخصية اليهودية ما دامت متميزة طوال التأريخ بسمة عدوانية لا تضارعها عدوانية الافراد أو المجتمعات الاخرى : بخاصة ان سورة البقرة قد توفرت على قصص مختلف أنماط السلوك العدواني لدى اليهود من نحو نبذهم للعهود وقتلهم الانبياء وكفرانهم بنعم الله تعالى ، وتمرداتهم المتكررة ، فيما يشكّل مثل هذا السلوك حجماً متميزاً من قساوة القلب لا تضارعه قساوة أخرى ، ومن ثم يتطلّب ابراز مثل هذه الظاهرة صوراً بيانية توضّح وتحدد مستو يات القساوة المشار اليها .

الصورة التفريعية : يتميز هذا النمط من التركيب الصوري ، بكون الصور الجزئية منتسبة الى صورة رئيسية تتفرع عنها صور جزئية تأخذ طابع التفريع : كل صورة تتفرع عن سابقتها أيضاً ، وهذا من نحو (كزرع أخرج شطأه ، فآزره ، فاستغلظ ، فاستوى على سوقه ..) ونحو (كمثل حبة أنبتت سبع سنابل ، في كل سنبلة مائة حبة .. الخ) ونحو (كمشكاة فيها مصباح ، المصباح في زجاجة ، الزجاجة كأنها كوكب دري .. الخ) فالصورة الاولى تتضمن صوراً جزئية رئيسة هي (الزرع) ثم يتفرع عنها صورة جزئية هي (الشطأ) ، ثم شدّه ، ثم تقويته ، ثم استواؤه .. كما ان الصورة الثانية تتضمن صورة جزئية رئيسة هي (الحبة) ثم تتفرع عنها صورة (السنابل السبع) ، ثم تتفرع عن السنابل السبع صورة (مائة حبة) في كل سنبلة .. الخ ..

والامر نفسه بالنسبة الى الصورة الثالثة : حيث تتضمن صورة جزئية رئيسة هي (المشكاة) ، وتتفرع عنها صورة (المصباح) في داخلها ، ثم تتفرع عن المصباح صورة (الزجاجة) التي تكتنفه الخ ..

أما المسوغ الفنّي للصور التفريعية فتتمثل في طبيعة الظاهرة المبحوث عنها حيث تتميز هذه الظاهرة (وهي : الانفاق مثلاً) بكونها قائمة أساساً على (النماء) الذي يترتب على الانفاق ، فالمنفق تتنامى أمواله على نحو تنامي الزرع ، وحينئذ فان عملية (تفريع) الصور بعضها عن الآخر تتجانس مع (تفريع) الزرع كما هو واضح . والامر نفسه بالنسبة الى المؤمنين أو أصحاب محمد (ص) حيث كانوا في بداية أمرهم ضعفاء قليلين ثم من خلال تضامنهم وتشددّهم على الكفار أصبحوا أقو ياء (محمد رسول الله والذين معه أشداء على الكفار رحماء بينهم) تماماً كما هو طابع الزرع الذي يبدأ ضعيفاً ثم يأخذ في النمو والاستواء

والقوة في نهاية المطاف . وأما صورة (المشكاة) فتكتسب نفس الطابع « التفريعي » لكن من خلال تصوّر آخر هو: ان الصورة تتحدث عن (النور) (الله نور السماوات والارض ..) حيث يترتب على التعامل مع (النور) : معطيات مختلفة يتفرع أحدها عن الآخر ، فالايمان يقود الى الطاعة ، والطاعة تقود الى المعطيات دنيوياً ، وهذه تقود الى المعطيات أخروياً ، وهكذا .. ان المشكاة والمصباح والزجاجة وسائل لتمرير النور واشاعته : حيث يتدفق النور من المصباح ، ثم ينفد من الزجاجة ، ثم ينتشر من خلال المشكاة في الخارج .. فاذا أخذنا بنظر الاعتبار ان (النور) هو: مطلق الخير ومنها : معطيات الله تعالى ، حينئذ فان كل معطي يقود الى معطي آخر أو ينفذ الى معطي آخر ، وهكذا ..

إذاً : الصورة التفريعية تأخذ مسوغاتها فنياً وفق الطبيعة التي تنطوي عليها الظاهرة المبحوث عنها بالنحو الذي لحظناه .

الصورة المتداخلة: هذا النمط من التركيب الصوري- يتميز بطابع خاص له اثارته ودهشته الفنية الملحوظة ، حيث يعتمد التركيب الصوري على تركيب مثله في صياغة الصورة بحيث تصبح الصورة (ازدواجية) في تركيبها ، وهذا من نحو قوله (لا تبطلوا صدقاتكم بالمن والاذى : كالذي ينفق ماله رئاء الناس ولا يؤمن بالله واليوم الآخر ، فمثله كمثل صفوان عليه تراب فأصابه وابل فتركه صلداً لا يقدرون على شيء) .

فالطرف الآخر من الصورة التي تتركب من ظاهرتين هما : الصدقة المشفوعة بالمن ، ثم : الانفاق على نحو الرياء ، هذا الطرف الاخير (أي : المشبه به في المثال المتقدم) يعتمد بدوره على طرف آخر (أي مشبه به آخر) في تركيب الصورة وهو (فمثله كمثل صفوان الخ) بحيث يكون الطرف الآخر (ازدواجي) التركيب . فالمألوف في تركيب أية صورة أن يكون موضع المقارنة نفسه موضع مقارنة أخرى أيضاً ، فهذا من الدهشة الفنية بمكان ، وهو ما نلحظه في الصورة المركبة المشار اليها .. فالآية المذكورة تقول : لا تبطل الانفاق بالمن كما يبطل المرائي انفاقه بالرياء ، ثم تقول : ان المن والرياء يشبه الحجر الاملس الذي يعلوه التراب فيصيبه المطر فيجعله صلداً قد أزيح التراب عنه حيث لا يمكن اعادة التراب اليه بعد الازاحة ..

هذا يعني ان (التشبيه) قد اعتمد على (تشبيه) مثله في صياغة الظاهرة وهو أمر ــ كما قلنا ــ ملفت للنظر بما ينطوي عليه هذا التركيب من دهشة وطرافة واثارة فنية بالغة الدلالة .

والمسوغ الفني لهذا النمط من التركيب عائد الى طبيعة السياق الذي ترد الصورة من

خلاله ، فالصورة وردت في سياق مقطع كبير خصص للحديث عن الانفاق ومستوياته عبر آيات تحوم على هذا الجانب ، مركزة على أن يكون الانفاق في سبيل الله فحسب دون أن تشوبه أية رائحة من الذات ، حتى انها قررت بأن عدم الانفاق مصحوباً بالكلام الحسن أفضل من الانفاق مصحوباً بالمن والاذى : حينئذ فان متل هذا الموقف يستدعي الركون ليس الى تركيب صوري يقارن بين المن والرياء فحسب بل الى تركيب يزاوج بين المن والرياء من جانب وبين عملية الحجر الذي أصابه وابل من جانب آخر : حيث تتأدى جملة من الوظائف الفنية من خلال متل هذا التركيب ، منها : ان الرياء وهو أشد الممارسات مفارقة وبطلاناً للعمل حينما يُقارن بالانفاق المصحوب بالمن إنما يعمّق من قناعة المتلقي بخطورة هذه المفارقة : بصفة ان المقارنة أو تشبيه الشيء بآخر إنما يتم من خلال كون الشيء الآخر أكثر مفارقة أو مماثلاً له ، ولذلك ما ان أتمّ التركيبُ الاول هذه الصياغة المفصحة عن خطورة الانفاق المصحوب بالمن ، حتى أردفها بصياغة صورة تضع كلاً منهما (أي الانفاق المصحوب بالمن ، والرياء) في عرض أو صعيد مماتل حينما قارنت بينهما وبين الحجر الاملس الذي يعلوه تراب فأصابه وابل فتركه صلداً ..

إذاً أمكننا أن ندرك أهمية الصورة الازدواجية أو المتداخلة من حيث المسوّغ الفنّي لها وتميّزها عن التراكيب الصورية الاخرى التي تقدم الحديث عنها .

الصورة التمثيلية : ويقصد بها : الصورة المركبة القائمة على حكاية ذات طابع قصصي واقعي أو مفترض ، لا تتجاوز نطاق البطل الواحد أو الحادثة المفردة العابرة .. وهذا من نحو الصورة التالية التي تفترض حادثة وبطلاً بهذا النحو (أيود أحدكم أن تكون له جنة من نخيل وأعناب تجري من تحتها الانهار، له فيها من كل الثمرات ، وأصابه الكبر، وله ذرية ضعفاء ، فأصابها اعصار فيه نار، فاحترقت ..) هذه الصورة وردت في سياق الحديث عن الانفاق .. وبدلاً من أن تتصدّر الطرف الآخر أداة تشبيه أو تمثيل : بدلاً من ذلك جاءت (الحكاية) مباشرة تشكل الطرف المشار اليه . الحكاية من الوضوح بمكان .. انها (تفترض) وجود بطل يمتلك مزرعة من نخيل وأعناب .. ذات أنهار جارية .. ذات ثمرات من جميع الانواع .. وأصاب البطلُ الكبرُ.. وهو ذو ذرية ضعفاء .. فجأةً يكتسح المزرعة اعصارٌ فيه نار، فتحترق المزرعة .

من البيّن ان هذه الحادثة التمثيلية يسمها طابع (الحكاية) أو الاقصوصة بما ينتظمها من بطل رئيس (صاحب المزرعة) وأبطال ثانويون (الذرية) ، .. وبما ينتظمها من وجود (حادثة) (الاعصار) ، وبيئة (المزرعة) ، وبما تواكبها من أداة الصياغة القصصية مثل

عنصر (المفاجأة) وعملية احتراق (المزرعة) .. وهذا يعني ان عنصر المقارنة (تشبيهاً أو استعارة أو رَمزاً أو مطلق الصورة الفنية) قد اعتمد (الحكاية أو الاقصوصة) بدلاً من أداة التشبيه أو الاستعارة أو الرمز الخ ..

طبيعياً ثمة مسوّغ فني لان تصاغ الصورة (حكاية) بدلاً من مجرد التركيب لظواهر عامة ، ففضلاً عن جمالية هذا النمط من التركيب الصوري الذي يعتمد الحكاية عنصر مقارنة أو مزاوجةٍ ، نجد ان الاقصوصة أو الحكاية لها وظيفتها المتميزة في التعبير عن الظاهرة المبحوث عنها . فسواء أكان الهدف منها هو ابراز الندم الذي يصدر عن المرائي مثلاً أو المنغمس في متاع الحياة أو غيرهما ، فان المهم هو ابراز المفهوم المشار اليه أي (الندم) ، طالما نعرف بأن من الندم ما ينحصر في اشباعات غير ضرورية ومنه ما يتلافى متلاً ، إلا انّ من الظواهر ما لا يحتمل الندم عليها بل يظل التمزق والانسحاق والانشطار النفسي يلاحق الشخص مثل الحكاية التي افترضتها الصورة الفنية التي نحن في صددها ، ان المزرعة هي المصدر الوحيد للشخص المشار اليه ، يتوقف عليها تأمين جميع حاجاته الرئيسة مثل المطعم والملبس والمسكن وحاجاته الثانوية في مختلف مستوياتها .. ومن الممكن ان يعوّض الشخص عن ذلك في حالة كونه شاباً أو كهلاً بمقدوره أن يلتمس مصدراً آخر للرزق ، كما يمكن لذريته ــ لو كانوا كباراً ــ أن يتولوا نفقته ونفقتهم .. إلاّ انه وقد كبر دون أن يستطيع عمل شيء ما ، كما انه مسؤول عن ذرية ضعفاء : حينئذٍ فان تأمين حاجته من جانب وحاجة الذرية من جانب آخر : يظل أمراً لا يمكن تلافيه مما يستتلي وقوعه في صراع وتمزق لا حدود لهما طالما لا يسعفه التحسر أو الندم على ما أصاب مزرعته من الاحتراق .. إذاً سرد مثل هذه (الحكاية) أو الاقصوصة ينطوي على مهمة فنية في غاية الخطورة حينما تصاغ في تركيب صوري يستهدف لفت النظر الى الندم والحسرات التي تلحق الشخصية في اليوم الآخر عندما يجد انّ الامتاع الدنيوي الذي غرق فيه قد انحسر تماماً : حيث لا ينفعه الندم على ما فاته من التقصير العبادي .. ومن الواضح ان تعميق مثل هذا المفهوم من الممكن أن يتم وفق صورة تركيبية بنحو الصور السابقة ، إلا أن العنصر القصصي بصفته أشد اثارةً من غيره بما يتضمن من عناصر حيوية (ابطال ، حوادث ، بيئات) بما يواكبها من تحليل وتعقيب ، وبما تنتظمها من عناصر تشويق مختلفة : حينئذٍ تشدّ المتلقي الى الحكاية أكثر من غيرها : بخاصة اذا أخذنا بنظر الاعتبار ان صياغة هذه الصورة التمثيلية جاءت عقب صورة حققت هدفها الفني ، صورة (الحجر الذي أصابه وابل) فيما تحدثنا مفصلاً عنها ، كما انها جاءت في صياغةٍ تساؤل يستهدف تأكيد الحقيقة المشار اليها (أيود أحدكم أن تكون له جنة .. الخ ؟) .

كـل أولـئـك يـشكل مسوّغاً لان تصاغ الصورة بنحوها (التمثيلي) ، نحقّقه بذلك : عنصر التنوّع في التركيب الصوري من جانب تحقيقاً لمزيد من الامتاع الفني ، مضافاً الى ان العنصر الـقـصصي ذاتـه ينطوي على امتاع آخر : ثم : عنصر التعميق لهدف خطير هو : حمل الشخصية على تـعـديـل سـلـوكـها قبل أن يمتنع عليها ذلك : علماً بأن نفس هذه الصورة تتضمن الهدف المشار اليه .

العنصر الايقاعي

في عرضنا للعنصر البنائي والقصصي والصوري، نكون قد ألمنا ـــ عابراً ـــ بمجمل السمات الفنية للنص القرآني الكريم.

وحين نتجه الى العنصر الايقاعي، نجده ملحوظاً بشكلٍ لافت لا يكاد يجهله أحد من القرّاء في هذا الصدد. فالسور جميعاً ـــ عدا النادر ـــ لا تخلو من عنصر (القرار) أو «القافية» التي تنتهي اليها الآية، مع ملاحظة ان البعض من السور (تتوحّد) قوافيها، والغالبية «تتنوّع» في ذلك. وفيما يتصل بالبعد الثاني من عناصر الايقاع وهو «التجانس» بين أصوات العبارة المتنوعة، فهذا ما لا تكاد أية سورة تخلو منه، حتى انك لو قرأت سورة «الملك» مثلاً لوجدت انّ حروف (س، ص، ز) بصفتها تنتسب الى أصل صوتي واحد تلاحق عبارة السورة حتى نهايتها بخاصة (س ـــ ص) مثل: أحسن، سبع، سماوات، البصر، البصر، السماء، بمصابيح، السعير، المصير، سمعوا، سألهم، زيّنا، نزّل، نسمع، السعير، حاصباً، فستعلمون، صافات، يمسكهن، بصير، ينصركم، يرزقكم، أمسك، رزقه، تميّز، سوياً، صراط، مستقيم، السمع، الابصار، زلفةً، سيئت، فستعلمون، أصبح..

ان هذه المفردات التي شكّلت نسبة تقريبية (٢٠٪) من عدد كلمات السورة بأجمعها تمثل نموذجاً لـ(التجانس) الصوتي في العبارة القرآنية الكريمة، وحتى لو فصلنا أحد حروفها وهو (س) لوجدناه يمثل نسبة تقريبية هي (١٢٪).

وهذا كله من حيث صلة الصوت بمجموع السورة. أما صلته بفقرة، أو آية، أو قرار فأمرٌ من الوضوح بمكان ملحوظ. فلو وقفنا عند نفس السورة لوجدنا مثلاً هذه الفقرة (ولقد زينا السماء الدنيا بمصابيح)، للحظنا التجانس الصوتي في حروف «السين والصاد والزاي» في «زينا السماء بمصابيح»، وهكذا في فقرة (فسحقاً لاصحاب السعير) ومثلهما (البصر خاسئاً وهو حسير) ومثلهما (سوياً على صراط مستقيم) ومثلها (السماء أن يرسل عليكم

حـاصـباً فستعلمون) ومثلها (يرزقكم ان أمسك رزقه) ، فحتى مع افتراض ان نسبة الصوت الى مجموع السورة قد ينسحب على سور كثيرة أخرى ، حينئذٍ فان تجانس حتى فقرة واحدة يعدّ افصاحاً عن جمالية العبارة المذكورة . ففي السورة ذاتها مجموعة من الفقرات المتجانسة) صوتياً من حروف أخرى مثل (اعتدنا لهم عذاب السعير) حيث يجيء الحرف (ع) هو العنصر الـمُجانس بين الاصوات ، انه من الممكن حالة قيام أحد الباحثين برصد هذا الجانب لسور القرآن الكريم ، أن يكتشف أسراراً صوتية بالغة المدى ، ليس في حدود السمة الجمالية فحسب ، بل : السمة الاعجازية أيضاً[1] ، كما انّ رصد العلاقة بين الدلالة والايقاع : أي بين معنى العبارة وحروفها ، يساهم في اكتشاف سمات جمالية بالغة الدهشة . بيد ان تناول هذه الجوانب يتطلب وقتاً قد لا نتوفر عليه في صعيد التناول المُجمل للفن القرآني الكريم .



(١) نهضت احدى الدراسات برصد أوائل السور مثل (ص) أو (ق) وسواهما وعلاقتها بمجموعة أصوات السورة وملاحظة الاطّراد بين افتتاحيتها ونسبتها الغالبة على سائر الحروف في السورة . ومعلوم ان مثل هذه الدراسة تعزّز الاتجاه المؤكد الذاهب الى عدم « التحريف » في القرآن الكريم

الخطبة ...

الخطبة شكل فني يعتمد الإثارة العاطفية عنصراً في صياغته. وبالرغم من انّ العمل الفنّي بعامة يظلّ متميّزاً عن التعبير العلمي بخلوهذا الأخير من العنصر العاطفي وتجسّده في العمل الأول، إلّا ان النِسَبَ العاطفية تحتفظ بتفاوتٍ ملحوظ من شكل لآخر: ففي حين تكاد القصيدة الغنائية مثلاً تتمحض للعنصر العاطفي، نجد انّ العنصر المذكور تضؤل نِسَبُه في الأشكال الشعرية الأخرىٰ، ويكاد يختفي في العمل القصصي في بعض اشكاله ويطغىٰ في اشكال اخرى، وهكذا.

وفيا يتصل بالخطبة، فإن العنصر العاطفي يظلّ طابعاً ملازماً لهذا النمط من الفن، نظراً لطبيعة (الموقف) الذي يستدعيه.

ومن الحقائق المألوفة في حقل «الاجتماع» أن (الجمع) يكتسب سمة جماعية يفقد من خلالها كلُّ فرد سمته الشخصية ليندمج في المجموع. وعملية الاندماج المذكورة تقوم أساساً علىٰ «عاطفية شديدة». ويحدد علماء الاجتماع ثلاث سمات لهذا الجمع هي: الانبهار، الايحاء، العدوىٰ، وكلّ من السمات المذكورة تقوم علىٰ الأساس الانفعالي الذيأشرنا اليه. ومعلوم انّ (الخطبة) هي التي تضطلع بمخاطبة هذا (الجمع) فيا تستثمر هذه السمات لتمرير أفكارها التي تستهدف ايصالها للجمع، ومن ثم تستطيع الخطبة أن تكسب «الجمع» بنحو لا تستطيع الاشكال الفنية الأخرىٰ أن تحققه.

المهم، مادام العنصر «الانفعالي» هو السمة المميزة لفنّ الخطبة، حينئذٍ فان السمة المذكورة ستحدد أيضاً بناء الخطبة وسائر عناصر الشكل الذي تقوم عليه. وبالرغم من انّ (الأساس الانفعالي) الذي تقوم عليه «الخطبة» تتطلّب مجرد انتفاء «المواقف» وطريقة طرحها، إلّا ان الأدوات الفنية من ايقاعٍ وصورةٍ، ستساهم دون شك في تصعيد الموقف الانفعالي أيضاً.

من هنا تجيء الخطبة مماثلة لسائر اجناس الأدب الانشائي من حيث توفر العناصر الأساسية الأربعة للفن وهي: الصوت والصورة والبناء والطرافة.

مع ذلك، فان «السمة الانفعالية» لا تعدّ في كلّ الحالات أمراً ضرورياً في الخطبة: بخاصة فيما يتصل «بالفن التشريعي» الذي لايلجأ في الغالب الى الاستثارة العاطفية إلّا في نطاق محدّد يلتئم مع الجديّة والرصانة اللتين تتميّز بها الشخصية الاسلامية. حتى في نطاق تجارب الأرض لايمكننا ـ في الواقع ـ أن نقرّ الاتجاه الأدبي الذاهب إلىٰ ضرورة طغيان العنصر الانفعالي في الخطبة، مادمنا نلحظ نماذج كثيرة من أدب الخطبة تحتفظ بالموضوعية أو لاأقل بالنضج الانفعالي قبال الهياج العاطفي الذي لايلتئم مع سويّة الشخصية. هذا الى ان كثيراً من المواقف لا تتطلّب انفعالات حادة بقدر ماتتطلب طرح الظاهرة بنحوٍ منطقي هادئ: كما لوكان الموقف يتّصل بطرح مفهومات فلسفية عن الكون والمجتمع والانسان مثلاً.

أخيراً، ينبغي إلّا نرسم حدوداً فاصلة بين ماألِفَه الأدب الموروث من (الخطبة) وبين ماتألفه في حياتنا المعاصرة من شكلٍ نصطلح عليه بـ(الكلمة). فكلتاهما ـ أي الخطبة والكلمة ـ تخضعان لنفس المعايير التي يستلزمها (موقف جمعي) مستعد للاستماع إلىٰ معرفة حقيقةٍ من حقائق الحياة الاجتماعية في تطلّبها تغييراً اجتماعياًما.

على أيّة حال، يعنينا من العرض المتقدم لفنّ الخطبة أو الكلمة، أن نتّجه الى (الأدب التشريعي) في هذا الصدد لملاحظة القيم الفنيّة والفكرية التي تنطوي عليها نماذج الفنّ المذكور.

وسلفاً، سنأخذ بنظر الاعتبار انَّ الأُسس الانفعالية من جانب وإبقاء التخوم الفاصلة بين الخطبة والكلمة، سوف لن تبقىٰ موضع عناية كبيرة في النموذج الذي نختاره، فضلاً عن اننا لانحرص علىٰ عرض النماذج بكاملها: امّا لعدم وصول البعض من الخطب إلينا كاملةً أو ان الاكتفاء ببعضٍ من أقسامها كافٍ في التعرّف علىٰ قيم الخطبة فنياً وفكرياً.

نموذج (١)

من خطبة للامام عليّ «ع»، يقول فيها بعد حمد الله «تع» والصلاة علىٰ نبيّه «ص»:

«أُوصيكم عباد الله بتقوىٰ الله الذي ضَرب الأمثال، ووقّت لكم الآجال، وألبسكم

الرياش، وأرفع لكم المعاش، وأحاطكم بالإحصاء، وأرصد لكم الجزاء، وآثركم بالنعم السوابغ والرفْد الروافع، وأنذركم بالحجج البوالغ وأحصاكم عدداً، ووظّف لكم مُدداً في قرار خبرة ودار عبرة أنتم مختبرون فيها ومحاسبون عليها، فان الدنيا رنق مشربها ردغٌ مشرعُها، يُونق منظرها ويُوبقُ مخبرها، غرور حائل وظلّ زائل وسناد مائل، حتى اذا انس نافرها واطمأن ناكرها قمصت بأرجلها وقنصت باحبلها واقصدت بأسهمها، واعلقت المرءَ ارهاقُ المنيّة قائدة له الى ضنك المضجع ووحشة المرجع الخ]... ثم تتجه الخطبة أو الكلمة إلى ظاهرة النشور حيث ينتهي بذلك: القسم ويعيننا من هذا النموذج أن نعرض عابراً إلى قيمها الفنية أولاً، حيث نلحظ (القيم الصوتية) متمثلة في ما أسميناه بـ (القرار الايقاعي)، ثم (التجانس) ثم (التوازي). فالخطبة في غالبيتها ذات قرارات متنوعة (رياش، معاش - سوابغ، بوالغ- حائل، زائل، مائل-إلخ) امّا عنصر (التوازي) فيحتل مساحة ضخمة من النصّ تكاد تتكافأ مع مساحة (القرارات) ذاتها. ولنقر أمثلاً:

مختبرون فيها - محاسبون عليها

رنق مشربها - ردغ مشرعها

يونق منظرها - يوبق مخبرها

قمصت بارجلها - قنصت بأحبلهاالخ، حيث انَّ كلَّ (قرارٍ) مسبوقٌ بجملة متوازية مع الاخرى: كما هو واضح.

أخيراً: «التجانس» الصوتي بين مختلف أنماط العبارة، حتى أنّ (الجملة المتوازية) أيضاً تخضع للتجانس بين أصواتها مثل (يونق، يوبق - قمصت، قنصت)، مضافاً إلى التجانس الذي يتجاوزها ليشمل فقرات لاحقة مثل الفقرات الثلاث:

(قمصت بارجلها وقنصت بأحبلها واقصدت باسهمها) حيث يلاحظ المتذوق ايقاعاً بالغ المدى في تجانس الأصوات الثلاثة (ص)، مضافاً إلى الصوت (س) في الفقرة الأخيرة، فيما تتجانس مع (ص) وانتسابها مع حرف (الزاي) الى مجموعة صوتية واحدة: كما هو واضح.

ونتجه الى عنصر (الصورة) فنجدها محتشدةً في المقطع الخاص بالحياة الدنيا. ولانحتاج الى أدنى تأمل لندرك السرّ النفسي وراء الارتكان إلى العنصر الصوري في هذا المقطع، متمثلاً في الحرص على تعرّفها تماماً فيما يجيء العنصر الصوري معمّقاً ومجلّياً ومبلوراً مفهوم الحياة الدنيا، وفيما تتركز عندها وظيفتنا الخلافية فضلاً عما يتوقف عليها مصير الحياة

الأبدية.

والمهم، ان العنصر الصوري يتلاحق في هذا المقطع الذي استشهدنا ببعض نماذجه المتصلة برنق المشرب وردغ المشرع وقص الأرجل وقنص الأحبل الخ... فلووقفنا -علىٰ سبيل المثال- علىٰ الصورتين الأخيرتين (قص الأرجل وقنص الأحبل)، لحظنا انّهما تنتسبان الىٰ خبرات مألوفة يومياً لكنها متسمة بالطرافة في الوقت ذاته وهما سمتا الصورة الناجحة فنياً، أي: قدرتها علىٰ الاستثارة. فقمص الأرجل هو «رفعها وطرحها معاً» وقنص الأحبل هو «الاصطياد بحبائلها»، وهذا يعني ان الصورتين تريدان أن تقولا لنا: ان الموت هو النهاية للحياة التي صوّرتها الخطبة قبل هذه الفقرات، إلّا ان هذا القول تمّ من خلال صورتين، اولاهما: تجسّد عنصر (المباغتة) التي ترفع الأرجل وتضعها فجأةً لينتهي كل شيء، والثانية: تجسّد عنصر (المخادعة) التي تصطاد ضحيتها بشباكها.

اذن: كلّ من (المباغتة) و(المخادعة)، وهما -كما نعرف جميعاً- من أبرز مظاهر (الحرب)، وانجح وسائلها في احراز النصر، يظلان من سمات (الحياة الدنيا) في حربها مع الكائن الآدمي... من هنا ينبغي ان ينتبه القارئ إلى أهمية هذا العنصر (الصوري) في الخطبة بالرغم ممّا يبدو للمتأمل العابر بساطة هذه الصور وأُلفتها في الحياة اليومية، إلّا انّ هذه البساطة أو الأُلفة كانت من العمق والاصطفاء والغنىٰ والتنوّع إلى الدرجة التي جسّدت من خلالها أبرز مايمكن استخدامه في الممارسات العسكرية التي تفصح عن (العداء المُستحكم) بين طرفي الحرب. ولانعتقد ان ثمة صورة أخرىٰ يمكنها أن تكشف لنا طبيعة المظهر الدنيوي في « محاربته » للآدميين و استخفاء ذلك عليهم، بمثل الصورة المتقدمة، بالرغم من بساطة الصورة والفتها في الحياة اليومية وهي حركة الفرس المذكورة. وهذا هو مايفصل بين (فنٍ تشريعي) لايصدرعن بشرٍ عادي، وبين (فنٌ وضعي) لايمكنه ان يحقق كل اطراف الصورة الناجحة بالنحو الذي لحظناه.

امّا فيما يتصل بالعنصر الرابع من أدوات الفن ونعني به (البناء)، فلايمكننا ان نتحدث عنه مادمنا قداخترنا قسماً من الخطبة: علماً بان أهمية البناء الهندسي للنص لايمكن ان يتضح إلّا بالوقوف علىٰ النص بأكمله. لكن مع ذلك يمكننا ان نتعرف بوضوح علىٰ (نمو) مقاطع هذا القسم الصغير الذي اقتطعناه من الخطبة حيث لحظنا كيف انها ابتدأت بتعريف الوظيفة الخلافية لنا وانتقالها الى رسم معالم (الحياة الدنيا) ثم انتقالها إلى حدث (الموت)، وانتقالها بعد ذلك إلى الحياة (الآخرة)، حيث أخذت كلاً من التسلسل الزمن و

النفسي بنظر الاعتبار، وهو أمرٌ له أهميته الكبيرة في عملية الاستجابة الفنية للنص.

الآن، بعد ان لحظنا عناصر: الايقاع والصورة والطرافة والبناء، يتعين علينا ان نتجه الى (قيمها الفكرية) وعناصرها «الانفعالية»: بالنسبة للقارئ والمستمع وليس بالنسبة الى صاحب الخطبة بطبيعة الحال. اما قيمها الفكرية فمن الوضوح بمكان لحظناه من خلال العرض السريع لأفكار الخطبة الحائمة علىٰ التعريف بطبيعة الحياة الدنيا، وموقعنا العبادي منها. وامّا قيمها العاطفية، فقد لحظنا ان هذا العنصر قد صيغ بطريقة رصينة لامجال للتهريج الانفعالي فيها، بل ان (المنطق) الممتزج باثارة عاطفية هادئة هو السمة المُحكمه للخطبة.

ولوتابعنا سائر أجزاء الخطبة، للحظنا انَّ هذا العنصر يتصاعد حيناً ويتراخىٰ حيناً آخر تبعاً للموقف النفسي الذي نستجيب له حيال هذه الظاهرة أو تلك. فمثلاً نجد ان (التصاعد) بالعاطفة يأخذ مساره حين نواجه هذه التحذيرات:

[فاتّقوا تقيّة مَن سمع فخشع، واقترف فاعترف، ووجل فعمل، وحاذر فبادر، وايقن فأحسن، وعبّر فاعتبر، وحُذِّر فازدجر، وأجاب فأناب] بغض النظر عن الجمال الايقاعي لهذه الفقرات التي احتفظت كلّ واحدة منها بـ(قرارين متصلين) مثل: سمع فخشع، اقترف فاعترف، وجل فعمل الخ... بغض النظر عن هذا الايقاع الذي احتلّ له صياغةً خاصة في هذا القسم من الخطبة وأهميّة (التنوع) في اشكال الايقاع من مقطع لآخر،... بغض النظر عن هذا كله نجد ان الايقاع بشكله المتقدم ساهم في (التصاعد) بالموقف العاطفي للمستمع والقارئ، حيث جاء توالي الفقرات وتوالي تجانسها بالشكل المتقدم متناسباً مع توالي (التحذيرات) التي تتصاعد بمشاعرنا إلى ان (ننفعل) أكثر بهذه التوصيات، وان نتحمّس بنحو أشدّ في الافادة من التجارب، بحيث تصبح فُرَصُ (التعديل) لسلوكنا أكثر ملائمةً في هذا الموقف.

ثم يتصاعد الموقف (الانفعالي) بنا نحو درجة أعلىٰ حينما نواجه هذا التهديد:

[فهل ينتظر أهل بضاضة الشباب إلّا حواني الهرم، وأهل غضارة الصحّة إلّا نوازل السّقم، وأهل مدة البقاء إلّا آونة الفناء: مع قرب الزيال وازوف الانتقال، وعلز القلق، وألم المضض...الخ]، أيضاً، بغض النظر عن العنصر (الصوري) الذي احتشد في هذا المقطع من الخطبة، بالقياس إلى العنصر (الايقاعي) الذي احتشد في سابقه،... بغض النظر عن هذا البناء الهندسي الذي يرسم حيناً في احد جوانب العمارة هيكلاً ايقاعياً،

وحيناً آخر في جانب ثانٍ منها يرسم صورياً، ويُناسق بين مختلف الجوانب... بغض النظ
عن جمالية هذا المبنىٰ الهندسي للخطبة، نجد انَّ «التصاعد» بالموقف الانفعالي يأخذ طابع
الملحوظ من خلال نقلنا الى المواجهة المباشرة مع وقائع الحياة: فالهرم والسقم والقلق
وسواها تشكّل مظاهر يومية نأسىٰ لها وننفعل بمشاهدتها لدىٰ الآخرين أو لدىٰ أنفسـ
بالذات، فالشاب مثلاً حينما يواجه قريباً له قداحتوشه الهرم أو المرض الذي لاشفاء منه أ
المرض الذي لايسمح بممارسة العمل العبادي المطلوب،... مثل هذا الشاب (ينفعل
بالضرورة، حيال مشاهدته أو تذكره بأمثلة هذه الوقائع التي يواجهها يومياً...

إذن: التصاعد العاطفي بلغ درجة أعلىٰ من سابقتها في نطاق هذا الموقف الذي يتطلب
مثل هذا التصاعد....

أخيراً، لوتابعنا تمام الخطبة المذكورة، لأدهشنا ماتنطوي عليه من قيم فكرية وعاطفية
مصوغة بطرائق هندسية متنوعة من المدّ أو التراخي العاطفيين، فضلاً عن الصياغة
الايقاعية والصورية التي لحظنا جانباً من تنوّعها وتواسقها، وفضلاً عن (البناء) الضخم
الذي (يوحّد) بين مختلف افكار الخطبة وموضوعاتها، وهو أمرٌ نحيله إلى القارئ ليمارس
بنفسه عملية كشف لهذا النمط من الفنّ عند أهل البيت«ع».

الخطبة المتقدمة تمثّل نموذجاً من النصوص التي تُعنىٰ بقيم الايقاع والصورة، مصحوبة
بدرجات متفاوتة من ملاحظة البعد «الانفعالي» عند المتلقي تبعاً للموقف ومتطلباته.

قبال ذلك، نلحظ نماذج أخرىٰ من الخطب التي لا تُعنىٰ بقيم الايقاع والصورة بقدر
ماتُعنىٰ بملاحظة الاستجابة الانفاعلية عند المتلقي، أو لا تعنىٰ بهذه السمة الأخيرة بقدر
ماتُعنىٰ بالعنصر الايقاعي والصوري، أو لا تعنىٰ بهما جميعاً بقدر ماتحرص علىٰ إيصال
حقيقة من الحقائق العبادية الى الجمهور، معوضة عن القيم الصورية وغيرها بقيم الحديث
المباشر مع الجمع: لكن وفق انتقاء للعبارة المثيرة، المتوازية هندسياً، المتعاقبة سريعاً،
المنتقاة أصواتاً: مع سهولة وإشراق وتمكّن وليونة لفظية.

ولعل خطبة النبيّ«ص» المعروفة التي ألقاها بمناسبة حلول شهر رمضان المبارك تمثّل
هذا النمط من الخطب التي تتميّز بماهو «سهل» وبماهو «ممتنع»، ولنقرأ: [أيها الناس، انّه
قد أقبل عليكم شهر الله بالبركة والرحمة والمغفرة، شهر هوعند الله أفضل الشهور، وايامه
أفضل الأيام ولياليه أفض الليالي، وساعاته أفضل الساعات، شهر: دعيتم فيه الى ضيافة
الله، وجعلتم فيه من أهل كرامة الله، أنفاسكم فيه تسبيح، ونومكم فيه عبادة، وعملكم

فيه مقبول...

اذكروا بجوعكم وعطشكم فيه جوع يوم القيامة وعطشه، وتصدقوا على فقرائكم ومساكينكم، ووقّروا فيه كباركم، وارحموا صغاركم، وصلوا أرحامكم واحفظوا ألسنتكم، وغضّوا عمّا لايحلّ إليه النظر أبصاركم وعمّا لايحلّ إليه الاستماع اسماعكم، وتحنّنوا على ايتام الناس يُتحنّن على ايتامكم، وتوبوا الى الله من ذنوبكم وارفعوا إليه أيديكم بالدعاء في أوقات صلواتكم... ايها الناس ان أنفسكم مرهونة بأعمالكم ففكّوها باستغفاركم، وظهوركم مثقلة من أوزاركم فخفّفوها بطول سجودكم...الخ).

المُلاحَظ انَّ هذه الخطبة تبتعث الاثارة بالقدر ذاته من الاثارة التي نلحظها في خطب أو أحاديث النبي«ص» وأهل البيت«ع» ذات الطابع الايقاعي والصوري، وهذا يعني ان الاثارة الفنية لا تنحصر في نمط محدد من الايقاع أو الرسم بل يتمّ ذلك من خلال اية لغة تأخذ البطانة الانفعالية والفكرية للجمهور المتلقي، حيث يكون لتوازن الجمل وتعاقبها أثراً في ذلك، أو يكون للانتقاء الصوتي غير المنتظم في (قرار) أثره أيضاً، أو يكون للتسلسل النفسي أو الزمني المصاحب لعرض أفكار الخطبة، أثره أيضاً، وهكذا...

ان الخطبة المذكورة لم تهجر نهائيّاً كلاً من الصوت المنتظم والصورة، بل توكّأت عليهما في أمثلة هذا البعد الايقاعي:

(وقّروا فيه كباركم، وارحموا صغاركم.... وغضّوا عمّا لايحلّ إليه النظر أبصاركم).

ومن أمثلة هذا البعد الصوري:

(انَّ أنفسكم مرهونة بأعمالكم ففكّوها باستغفاركم، وظهوركم مثقلة من أوزاركم فخفّفوها بطول سجودكم)...

ولكن جاء كلٌّ من البعد الايقاعي والصوري المذكور عابراً بالقياس الى الايقاع العام لمجموع الخطبة والرسم العام لمجموعها. فالايقاع العام يتمثل في ذلك (الجرس) الذي تبتعثه الجمل المتوازية والمتعاقبة والمتكررة (شهر هو عند الله أفضل الشهور، واتامه أفضل الأيام، ولياليه أفضل الليالي، وساعاته أفضل الساعات).

انَّ كلاً من التكرار والتعاقب والتوازي يشكّل (عناصر) إثارة لدى المستجيب لا تقل عن الاثارة التي يبتعثها الايقاع المنظّم أو الصورة المركّبة. والأهم من ذلك كلّه، ان ندرك بأن السياق هو الذي يتدخل في تحديد هذا العنصر الفني أو ذاك. ففي سياق شهر رمضان المبارك الذي يقترن بخشوع عبادي خاص، لايجيء الحثّ على استقباله من خلال كثافة

ايقاعية أو صورية بقدر مايجيء ذلك من خلال لغة ميسّرة، خاطفة، متوازنة، متعاقبة آخذٌ بعضها برقاب البعض: حتى يتساوق التطلّع الخاشع نحو هذا الشهر مع تماوج العبارة الفنية التي تحضر في عصب المتلقي تطلّعاً يُماثل ذلك

المهم، ان الخطبة المذكورة، تمثّل النمط الآخر من النصوص التي تتميز بما هو «سهل» ـ كما قلنا ـ وبما هو «ممتنع»: من خلال تحسّسنا باشراقها وسحرها الفني اللذين يندّان عن إمكان تفصيل الحديث فيها، بقدر مايفصحان عن ذاتها بنحو عفْوي نتذوّقه ولانعيه بلغة المنطق الفني وتحليله لمقوّماته.

(الكتاب ...)

يمكننا أن نذهب إلىٰ انَّ هناك نمطاً من الكتابة الفنية، يتميّز عن (الخطبة) بكونها لا تعتمد (البُعد الانفعالي) للجمهور، بقدر ما تعتمد تقرير مجموعة من الحقائق العبادية بلغة علمية: إلّا انها موشّحة بأدوات الفنّ من قيم صورية وايقاعية ونحوهما، ممّا يجعلها مثل «الخطبة»، مندرجة ضمن الشكل الأدبي.

ويتميّز (الكتاب) بكونه موجهاً الىٰ شخص أو أكثر أو جهة أو جمهور: ولكن ليس علىٰ نحو «الخطاب» بل علىٰ نحو «الكتابة» إليهم.

وهذا النمط من الكتابة يشمل جنسين فنّيين هما:

١ ـ الرسالة:

٢ ـ الوصية:

ويُلاحظ ان كلاًّ منهما قد يفترق عن الآخر في السمات الأسلوبية، إلّا انّهما قديندمجان حيناً الى الدرجة التي لانكاد نتبيّن خطوط الفارق بينهما.

«الرسالة» تتّجه الى شخص يتحمّل مسؤولية اجتماعية مثل: القاضي، الحاكم، الموظفين بشكل عام: حيث تدور محتويات «الرسالة» حول أمور اجتماعية خاصة لها سمة السلوك العبادي بعامة، بيد ان تنفيذها يظلّ علىٰ صلة بالموظف المسؤول: كما قلنا. امّا «الوصيّة» فتحوم بدورها علىٰ موضوعات عامة مثل (الرسالة) تماماً، كما قد توجّه إلىٰ شخص محدد، أو الى جمهور مبهم، إلّا انّها ـ في بعض اشكالها ـ قد تكتسب بُعداً خاصاً يتصل بالوصيّ أو الموصىٰ له بحيث تنسلخ من صعيد الشكل الفني إلىٰ مسائل خاصة تتصل بالأموال والحقوق ممّا لاعلاقة لها بموضوع دراستنا.

تأسيساً علىٰ ماتقدّم، يمكننا الذهاب إلى ان «الرسالة» و(الوصية) ـ في غطهلا الأول الذي أشرنا إليه ـ تندرجان ضمن شكل فنّي يتوسّل بـ(الكتابة) في توصيل الحقائق التي يستهدفها الكاتب، موجهة الى شخص أو فئة أو جهة، وهذا من نحو (الكتب) التي وجّهها الامام عليّ «ع» إلى الولاة مثلاً، ونحو الوصايا التي وجّهها «ع» لابنه الحسن «ع» والحسين «ع»: فكلّ من (الرسائل) الموجهة الى الولاة، و(الوصايا) الموجهة الى أفراد بأعيانهم: لا تختلف في مضمونـاتها الفكرية بعضاً عن الآخر من حيث كونها (ارشاداً) إلى ظواهر عبادية ذات طابع فردي أو اجتماعي (مع ملاحظة انّ الرسائل الموجهة الى الولاة وغيرهم من المسؤولين قدتشدّد علىٰ السلوك السياسي مثلاً) ولكن: مع ذلك فان الموضوعات قد تتماثل في الشؤون العبادية الأخرىٰ: فحين يتحدث الامام «ع» عن الزهو والتكبر والأحجام عن قضاء الحاجات (فيا يتصل بسلوك الولاة حيال الرعية) فان نفس ظواهر التواضع والاهتمام بحوائج الآخرين يطرحها الامام «ع» في (وصاياه) لخاصة الناس وعوامّهم.

المهم: يعنينا من الملاحظ المتقدمة ان نتجه إلى السمات «الفنية» لكلّ من «الرسائل» و«الوصايا» فيا أدرجناهما ضمن ماأسميناه بـ(الكتاب) الموجّه إلى مسؤول أو غير مسؤول.

ويجدر بنا أن نتقدم بنماذج لكلٍ من النمطين المتقدمين، ونبدأ ذلك بالحديث عن:

١ ـ الرسالة

قلنا، انَّ «الرسالة» صياغة فنيّة خاصة، تُوجّه الى شخصيّة ذات طابع مسؤول، وان موضوعها ـ من الغالب ـ (محدّد) يخصّ نمط المسؤولية التي يضطلع بها المسؤول التي تُوجّه الرسالة إليه. وقد تتسع حيناً إلى آفاق متنوعة تتناول مختلف الموضوعات: على نحو مانلحظه من رسالة الامام علي«ع» الى «الأشتر» مثلاً، بالقياس إلى الرسائل التي تتناول موضوعاً محدداً مثل: رسالته«ع» الى أُمراء الجيش فيما تحوم على موضوعات عسكرية خاصة. والمهم: انها تتناول (موضوعاً محدداً)، موجهاً إلى (مسؤول)، مصوغاً بشكل (فنّي).

نموذج رقم (١)

من رسالة للامام عليّ«ع» إلى أحد عمّاله، عندما بلغه تراخيه من حمل الناس على الجهاد:

[امَّا بعد: فقد بلغني عنك قول هولك وعليك. فاذا قدمَ رسولي عليك: فارفع ذيلك، واشدد مئزرك، واخرج من حجرك، واندب من معك: فان حققت فانفذ، وان تفشلت فابعد. وايم الله لتوتيّنَ حيث انت، ولا تُترك حتى يخلط زبدُك بخاثرك وذائبك بجامدك، وحتى تعجل في قعدتك وتحذر من أمامك كحذرك من خلفك... الخ].

الرسالة: تتناول الحث على الجهاد كما هو واضح، وتتناول نتائجه ايجاباً أو سلباً، من خلال لغة (العامل) المُرّسل إليه.

ويعنينا منها: الصياغة الجمالية للرسالة. فبالرغم من انها تتناول عملية (حثّ) يتطلّب مجرّد التعبير المباشر (أي غير المصوغ فنّياً)، إلّا انَّه«ع» اتّجه الى التعبير غير المباشر، فارتكن إلى عنصر [الصورة] أو [الرمز]، حتى ينفذ بدلالاتها إلى ماهو أكثر استثارةً للنفوس.

اننا لووقفنا عند الصورة «الإستمرارية» ـ أي: الصورة التي تتركب من جملة صور

متتابعة- ونعني بها صورة (فارفع ذيلك ، واشدد مئزرك ، واخرج من حجرك) ومثلها صورة (حتى يخلط زبدك بخاثرك، وذائبك بجامدك): للحظنا ان تينك الصورتين تتحدثان عن موقفين لـ(الصراع) لابدّ ان يختار «العامل» أحدهما: فامّا أن ينهض إلى الجهاد وإمّا ان يتراخى عن ذلك . وفي الحالتين: تتجه «الرسالة» إلى التعبير بـ(الصورة) في تجسيد الصراع المذكور، وترسم نتائجه من خلال كلٍّ من: الحثّ أو الابتعاد عن الساحة.

ولعل ابراز «الصراع» - في أشدّ حالا ته- جسّدته الصورةُ الإستمراريةُ المتصلةُ «بخلط الزبد بالخاثر والذائب بالجامد».

وأحسب - من الزاوية الفنيّة- ان تجسيد «الصراع» لايمكن أن تبلوره (من حيث العمليات النفسية والشدائد التي يواجهها الشخص) بصورة أشدّ عمقاً ووضوحاً من «الصورة الفنية» التي رسمها الامام«ع» في هذا الصدد.

فبالرغم من انَّ هذه «الصورة» تبدو وكأنها «مألوفة» - زمن التشريع- وأعني بها صورة (اختلاط خاثر السمن برقيقه) حيث إذا أُوقدت النار لتصفيته: يحترق، وإن تُرك : بقِيَ كدِراً... أقول، بالرغم من ان التجربة المذكورة تخص بيئةً محددة، إلّا انَّها تتجاوز ذلك إلى مطلق الزمن، فتوحي - كما هو شأن الصورة الفنية الناجحة- بمطلق التجارب التي يختلط فيها ماهو «خاثر» بماهو «رقيق» سواء أكان سمناً أم غيره، بخاصة ان الصورة المتقدمة أردفها الامام«ع» بصورة أُخرى هي: «اختلاط الذائب بالجامد»، فهذه الأخيرة لم تُصَغْ لمجرّد التكرار بل لتكملة أبعاد الصورة الاولى: حتى يتبلور لدى القارئ مفهوم الصورة بأوضح أطرافها: بصفة انَّ كل «ذائب» مهما كان: حينما يخلط بماهو «جامد» لايأخذ سمة «الاستقرار» ممّا يوحي بامتداد عملية «الصراع» النفسي الذي ألمح الامام«ع» إليه.

نموذج رقم(٢)

وحين نتجه الى رسالة أُخرى للامام السّجاد«ع» وجّهها إلى أحد المتعاونين مع السلطة الظالمة، نجد العنصر «الصوري» يأخذ بُعداً آخر من الصياغة التي تجسّد نمطاً آخر من اشكال العمليات النفسية التي تترتب على التعاون مع الظالم، ولنقرأ:

[أوليس بدعائه ايّاك حين دعاك جعلوك قطباً أداروا بك رحى مظالمهم، وجسراً يعبرون عليك الى بلاياهم، وسُلّماً إلى ضلالتهم، داعياً الى غيّهم، سالكاً سبيلهم...إلخ].

هذه الرسالة تمثّل أيضاً «موضوعاً» محدداً هو: التعاون مع الظالم، وتوجّه الى «شخص» محدد، وتُرسم وفق صورة «فنيّة».

وقد اتجه الامام السجاد«ع» الى صورة «مألوفة» أيضاً: على نحو مالحظناه عند الامام علي«ع»، هي صورة: الرحىٰ والجسر والسّلم. وبالرغم من انَّ الصورة التي لحظناها عند عليّ«ع» كانت أشدّ تكثيفاً من الصورة التي قدّمها السّجاد«ع»، إلّا ان لكلٍّ منهما وظيفته النفسية في التعبير عن الحقائق، فالصورة التي تكتسب سمة «النجاح» ـ في لغة النقد الفني ـ ينبغي ان تتّسم بـ(الأُلفة) أي: وضوح أطرافها بالنسبة الى القارئ، وهذه (الأُلفة) قد تتشابك بعض أطرافها ـ كما هي الحال بالنسبة الى الصور التي لحظناها في الرسالة السابقة ـ وقد تتوضح بالنحو الذي نلحظه في الصورة التي نتدارسها الآن، وفي الحالين فان السياق هو الذي يحدد نمط «الأُلفة» ـ تشابكاً أو وضوحاً.

والآن، حين نعود الى الصورة المألوفة (الرحىٰ، الجسر، السلّم) نجدها قداكتسبت أُلفتها من خلال استخدامها ـ في مختلف أزمنة الأدب ـ (رمزاً) تراثياً: كما هو واضح. والمهم، ان الامام«ع» كان مستهدفاً توضيح الابعاد المختلفة لعملية التعاون مع الظالم، فجاءت الصورةُ تمثيلاً للعملية المذكورة. هنا، ينبغي ان ننتبه أيضاً الى ان «التكرار» لصور ثلاث متماثلة ليست لمجرد «التكرار» بل ان استمرارية الصورة بهذا النحو استدعاها الموقف: «فالرحىٰ» تمثّل مطلق المفارقات التي يمارسها الأشخاص دون ان تبرز شخصية «محددة» في هذا النطاق. امّا «الجسر» فيمثّل بروز الشخصية المتقدمة: حيث استُغلّت لتمرير أهدافهم: بملاحظة انسحاق الشخصية. وامّا «السلّم» فيجسّد صعوداً علىٰ شخصية مُستغلّة أيضاً: ولكن بملاحظة ارتفاعها، وليس انسحاقها.

وفي الحالات الثلاث جميعاً، تظل حيال «شخصية» مُستَثْمَرةٌ لتمرير المظالم: علىٰ اختلاف المظاهر: وهذا مايدلنا على مدىٰ الدقة الفنية في صياغة الصور.

وبعامة: فان النموذجين المتقدمين من «الرسائل» كانا متناولين لموضوعين محددّين مثل: الجهاد، وعدم التعاون مع الظالم. وقد اكتفينا من العرض لهما ببعض الصياغة الفنية المتصلة بعنصر «الصورة» ومساهمتها في تعميق «الغرض» الذي تستهدفه الرسالة في الموضوعين المحددّين اللذين أشرنا إليهما.

والأمر نفسه يمكننا ملاحظته في «الرسائل» التي تتسم بالطول، وبموضوعات مختلفة: من حيث ارتكانها إلى عنصر «الصورة» وسواها من أدوات «الفنّ» التي تساهم في تعميق

الهدف. ومنها ـ علىٰ سبيل المثال ـ رسالة الامام علي«ع» الى «الأشتر» فما لا حاجة إلىٰ الاستشهاد بها (حيث تناولها الدارسون مفصلاً) عبْر اشتمالها علىٰ موضوعات تتصل بالولاة والعمال والقضاة والعسكريين والتجار وذوي المهن والكتّاب الخ... وقد صيغت وفق لغة متينة مطبوعة بالوضوح واليُسر، وبتوازن الجُمل وتقابلها وبتراوحها الايقاعي بين الطول والقصر: حسب مايستدعيه الموقف. وأهم مافي ذلك، انَّها تشتمل علىٰ دلالات فكرية ونفسية لم تقف عند مجرّد «الارشاد» السياسي العام، بل علىٰ توشيحه ببطانة عميقة من الفكر: تجمع بين الارشاد والاستدلال الفكري عليه، وهذا من نحو قوله«ع»:

[وان ظنّت الرعيّة بك حيفاً، فاصحر لهم بعذرك ...] إن «الاصحار» هنا يمثل (صورة فنية) وليس تعبيراً مباشراً عن إظهار العذر. وأهمية هذه «الصورة» التي تتداعىٰ بذهن المتلقّي إلىٰ «الخروج الى الصحراء» ـ كما هو المدلول اللغويّ لها. حينئذٍ فإنّ الوصل بين (الصحراء) التي تعني الفسحة والسعة وعدم التحدّد وبين ابراز «العذر» وإظهاره... مثل هذا الوصل بينهما، سيجعل القارئ متداعياً بذهنه بين بروز الصحراء وبروز العذر علىٰ نحو (صوري) وليس التعبير المباشر. ولكن الأهم من ذلك هو: الوصل بين الدلالة النفسية لابراز العذر وبين انعكاسه علىٰ استجابة الآخرين. فالعالِم النفسي يقدّر تماماً أهمية العمليات النفسية التي يستجيب لها الشخص من خلال (اظهار العذر) بحيث تزاح من أعماقه أية توترات وصراعات يخلّفها (عدم الإعلان عن العذر)، وهذا يعني ان (الصورة الفنية ـ الإصحار بالعذر) لم تنفصل عن (العملية النفسية أو الصورة النفسية)، وهو أمرٌ يكسب الشكل الفنّي للرسالة قيمة جديدة: كما هو واضح.

وايّاً كان، يعنينا مما تقدم ان نخلص إلىٰ القول: بأن «الرسالة» ليست مجرّد ممارسة لفظية بتوصيات عامة، بقدر ماهي (عملٌ فنّي) تتآزر فيه جملة من العناصر الفكرية والنفسية المصوغة بأدوات الفن: من صورة وايقاع وبناء هندسي ومااليها.

امّا البناء الهندسي للرسالة، فان طولها يحتجزنا عن معالجة هذا الجانب، بيد انّه يكفينا ان نشير إلى انَّ «الرسالة» بدأت بالتوصية بالعمل الصالح، وشدّدت علىٰ «تملك الهوىٰ» من جانبٍ وعلىٰ «الرحمة» للرعيّة من جانبٍ آخر: [فليكن احبّ الذخائر اليك: ذخيرة العمل الصالح... فاملك هواك،... واشعر قلبك الرحمة للرعية والمحبة لهم واللطف بالاحسان إليهم]... هذا «التمهيد» ـ من حيث البناء الفنّي للرسالة ـ هو الذي ستحوم عليه كلّ موضوعات «الرسالة»: من تملّكٍ للهوىٰ (في التعامل مع الآخرين ـ أي سحق

الذات) ومن (محبة) للآخرين ـ أي التوجّه الى خارج الذات)، وهما قطبا السلوك الانساني في التعامل مع الآخرين. وهذا يعني ان «الرسالة» قد انتظمتها عمارة فنيّة تتلاحم فيها الموضوعات على نحوٍ متناسقٍ: جمالياً، وليس مجرد موضوعات تتوارد على الخاطر.

٢ ـ الوصية:

الوصيّة ـ كما قلنا ـ تكاد تماثل «الرسالة» في بعض اشكالها: سواء أكانت موجهة (علىٰ نحو الكتابة) أو على نحوٍ «لفظي»: كما لو تقدّم الامام«ع» بالتوصية اللفظية للشخص بدلاً من الكتابة إليه. إلّا انّها في الحالتين تبقىٰ مطبوعة بالسمات الموضوعية والفنية التي لحظناها في «الرسالة» من حيث تحدّد أو تنوّع موضوعاتها، ومن حيث كونها موجهة الى شخصٍ أو جهة، ومن حيث كونها تعتمد أدوات التعبير الفنّي.

من نماذج ذلك ـ علىٰ سبيل المثال ـ وصيّة الامام عليّ«ع» إلىٰ الحسن«ع»:

[من الوالد الفان، المقرّ للزمان، المُدبر العمر، المستسلم للدهر، الذّام للدنيا...]

انَّ هذا الاستهلال، يفصح ـ كما هو بيّن ـ عن الشكل الأدبي لهذا النمط من الكتابة، انه: «التوصية الموجهة الى شخص هو: الحسن«ع»». إلّا انّها بالرغم من اتسامها بما هو (خاص): التوجّه الى شخص، نجدها تتجه (بطريق غير مباشر) الى عامة الناس. كما نجدها تعنىٰ بمختلف الظواهر العبادية. ويمكننا ملاحظة ذلك في وصلها ـ منذ البدء ـ الاستهلالَ بذمِّ الدنيا وادبارِ العمر: مَن خلال التعريف بموقف شخصيته«ع» من الدنيا.

وهذا الاستهلال بتعريف شخصيته«ع» يتضمّن نمطين فنّيّين من صياغة الوصيّة. فن الحقائق المألوفة (في حقل العمل الفني) انه يجمع بين الخاص والعام، أي: ينطلق الكاتب من قضية (فردية) أو(خاصة): ليصلها بما هو «عام» حتىٰ يُستكمل تمرير الهدف الفكري الذي يَحرص الامام«ع» توصيله الى الآخرين. وهاهو الامام«ع» يواصل صياغة «الوصية» وفق بناءٍ عماري تتواشج وتتنامىٰ من خلاله: الموضوعات التي انتظمتها الوصيّة، «فيُفصّل» ماأجمله في «التمهيد» قائلاً:

[امّا بعد، فاني فيما بيّنتُ من ادبار الدنيا عنّي وجموح الدهر عليّ، واقبال الآخرة إليّ.... حتىٰ كأن شيئاً لوأصابك أصابني، وكأن الموت لوأتاكَ أتاني، فعناني من أمرك

مايعنيني من أمر نفسي...]

في هذا المقطع، «يفصّل» الامام«ع» مُجمل «التمهيد» المتصل بادبار العمر وسواه، واصلاً بين شخصيته«ع» وشخصيّة ولده من خلال الدافع «الابوي» (وهو بدوره يحوم على ماهو «خاص») بيد انه«ع» يواصل ـ في المقطع الثالث ـ حديثه عن ظواهر عامة بالرغم من انَّها موجهة الى ولده«ع»، لكنها تحوم على تفصيلات أكثر تنوّعاً: [احي قلبك بالموعظة، وموّته بالزهد، وقوّه باليقين، ونوّره بالحكمة، وذلّله بذكر الموت، وقرّره بالفناء، وبصّره فجائع الدنيا، وحذّره صولة الدهر...]

فالملاحظ ان المقطع الثالث جاء (تنميةً عضوية) أيّ: تطويراً لأفكار: بدأت في المقطع الأوّل بمطلق (فناء العمر)، واُضيفَ إليها في المقطع الثاني: الوصل بين شخصية الأب والإبن من حيث انعكاسات (الفناء) المذكور. ثم جاء المقطع الثالث: ليفصّل الحديث عن (الفناء) وارتباطه بنمط السلوك الذي ينبغي ان تختطه الشخصية في تعاملها مع ظواهر الحياة، المفضية إلىٰ (الفناء)، ثم تتوالىٰ المقاطع واحداً بعد الآخر لتتحدث عن تجارب الحياة والعمر وصلة ذلك بمحدّدات السلوك الذي طالب الامام«ع» بممارسته. كلّ أولئك: يتمّ وفق نماءٍ وتطويرٍ فنّي لافكار الوصية التي تتواصل اجزاؤها وتتلاحم: بعضاً بالآخر، ممّا يكسب النصّ جماليةً فائقة في الهيكل الهندسي له.

واذا تركنا السمة الفنية المتصلة بـ(البناء العماري) للنص، إلىٰ سائر أدوات الفنّ الأخرىٰ، ومنها: عنصر «الصورة»، لامكننا ملاحظة هذا العنصر بنحوٍ يساهم ـ من خلاله ـ ببلورة المفهومات التي طرحها الامام«ع» عن الحياة وتجربة العمر والفناء وماإليها من الموضوعات التي وقفنا عليها في المقاطع المتقدمة.

من ذلك مثلاً: رسمه«ع» للقلب عملياتٍ خاصة هي: الإحياء، والامانة، والقوّة، والتنوير، والتذليل، والتبصير، والتحذير: وهذه الرسوم ليست مجرّد عرض عابر بقدر ماتشكّل (صوراً فنيّة) بالرغم من انَّها لم تأخذ شكل الصورة التركيبية ذات البُعد (الرمزي) المكثف بل أخذت شكلاً مألوفاً سهلاً، إلّا انَّها خضعت لمبدأ فنّي هو: (التضاد) و(التماثل). «فالتضاد من خلال التماثل» يشكّل ـ في لغة النقد الفنّي ـ واحداً من اشكال الصياغة المعاصرة لأشكال الفنّ. «التضاد» هنا بين «إحياء» القلب و«إماتته» ولكن من خلال «التشابه» الذي يجسّد مفهوم (المعرفة) العبادية. كما انّ «التّباين» من «تقوية»، و«تنوير»، و«تذليل» من خلال «التشابه» المذكور يجسّد نفس الفاعليّة الفنيّة

من حيث استثارة النفوس، مادمنا نعرف ـ من حيث الاستجابة الفنية (وهذا ماانتبه إليه مؤخراً علماء النفس «الجشطالتيون») ان الشخصيّة تستجيب لأيّ منبّه: من خلال (الكلّ) أو «الوحدة» التي تنتظم مختلف الجزئيات في «شكل موحّد».

(المقال...)

المقال الأدبي، يتناول موضوعاً محدّداً تُلقىٰ عليه مختلفُ الأضواء ذات الصلة بالموضوع. ويتميّز عن المقال «العلمي» بكونه يُعنىٰ بانتقاء المفردة والتركيب، كما يُعنىٰ ـ الى حدٍما ـ بعنصري الصورة والايقاع: لكن دون ان يتحوّل الى عمل انشائي صرف، فهو لايحمل «جفاف» التعبير العلمي كما لايحمل طابع (الانشاء) الفنّي بل تطبعه سمة «العلم» مصطبغاً بسمة (الفن).

انه يختلف عن كلٍ من الخطبة والخاطرة والرسالة والدعاء وسواها بكونه لايُعنىٰ بالبعد (العاطفي)، ولايُوجّه الى شخصٍ أو جهةٍ محددة، ولا تتوزعه موضوعات شتىٰ، ولايُثقل بأدوات الصياغة الجمالية إلّا عابراً. ويمكننا ان نجده في بعض نماذجه مماثلاً «للخاطرة» من حيث تناوله ظواهر سريعة، إلّا انه متميزعنها بكونه يتناول ظاهرة (فكرية) وليس مجرد انطباع عابر، كما يتميزعنها بكبر الحجم الذي ينتظم موضوعه.

واليك بعض النماذج ذات الصلة بالخاطرة.

نموذج ١

من النماذج التي تندرج ضمن (المقال) الفني، ماكتبه الامام السجاد«ع» عن (الزهد) مثلاً، حيث حام المقال على موضوع محدد هو(الزهد) جاء فيه:

[كأنّ المبتلى بحب الدنيا به خبل، من سكر الشراب. وان العاقل عن الله الخائف منه العامل له ليمرّن نفسه ويعودها الجوع حتىٰ ماتشتاق الى الشبع وكذلك تضمر الخيل لسباق الرهان...].

هذا المقطع، حافلٌ ـ كما هو ملاحظ ـ بأدوات الصياغة الجمالية، بخاصة عنصر (الصورة) مِن نحو تشبيه المعنيّ بحب الدنيا بمن فيه خبل من سكر الشراب، ونحو تمثيله

لِمن درب نفسه على الجوع بالخيل الضّمر في ميدان السباق. ولايخفىٰ انَّ تركيب العبارة وانتقاء المفردة يشعّان بليونةٍ لفظية وباشراق صوتي وبانسابية عامة: ممّا يدخل المقال في صميم العمل الفني الخالص، كما يماثل «الخاطرة» في سمته الانطباعية.

ويمكننا ان نقدم نموذجاً آخر للامام الرضا«ع» في مقالته عن الامامة، جاء فيها:

نموذج ٢

[الإمام: كالشمس الطالعة المجللة بنورها للعالم وهو بالأُفق حيث لا تناله الأبصار ولا الأيدي.

الامام: البدر المنير والسراج الزاهر والنور الطالع والنجم الهادي في غيابات الرحىٰ والدليل علىٰ الهدىٰ والمنجي من الردىٰ.

الامام: النار علىٰ اليفاع، الحار لمن اصطلى، والدليل في المهالك...الخ] هذا المقطع -كما هو بيّنٌ- صياغة فنيّة مثل سابقتها، إتكاءاً علىٰ عنصر الصورة وجمال العبارة. وهي وسابقتها إلىٰ لغة (الفن) أقرب منها الى لغة (العلم)، والى «الانطباعية» أقرب منها إلى مجرد التعبير عن الحقائق. وهكذا حين نتجه الىٰ ماكتبه الإمام عليّ«ع» في مقالته عن (المتقين):

نموذج ٣

[لولا الآجال التي كتب الله لهم لم تستقر أرواحهم في أجسادهم طرفة عين شوقاً الى الثواب وخوفاً من العقاب. عظم الخالق في انفسهم فصغر مادونه في أعينهم، فهم والجنة كمن رآها وهم فيها يعذبون، قلوبهم محزونة وشرورهم مأمونة وأجسادهم نحيفة وحاجاتهم خفيفة وأنفسهم عفيفة...].

هذا النموذج مثل النموذجين السابقين من حيث ارتكانه إلى أدوات الصورة والايقاع والانطباعية.

بيد ان الملاحظ فيها جميعاً انّها تناولت السمات العامة للشخصية مثل: الزاهد والامام والمتّقي، أي ان غلبة العنصر (الانطباعي) فيها مرتبط بطبيعة التناول الذي يستجرّ معه أمثلة الأسلوب المذكور.

انها تماثل رسم (القاص) لأبطاله، حيث يرسمهم فرديين وجمعيين، موسومين بملامح

خارجية وداخلية وفق (انطباعية) عامة عن معرفته بسلوكهم. هنا يتجه الرسم إلى ابطال جمعيين نموذجيين يصف ملامحهم الداخلية (والخارجية أيضاً مثل: أجسامهم نحيفة، عمش العيون، خمص البطون الخ).

إذن: يمكننا ان نشطر (المقال) إلى أكثر من ضرب تعبيري، بعضه الى «الخاطرة» أقرب منه إلى مطلق التعبير المباشر، وبعضه يتجه إلى (الرسم القصصي) أكثر منه إلى رسمٍ آخر، وبعضه الثالث يتجه إلى السمة العامة (للمقال) ونعني بها: السمة المتمثلة في تطبيعه بـ(العلم) مصطبغاً بـ(الفن)، وهذا مانقدم له نموذجاً أيضاً.

نموذج ٤

قال الامام علي«ع» في مقال له عن أصل الابداع الكوني والبشري: [أنشأ الخلق انشاءاً وابتدأه ابتداءاً بلا روية آجالها ولاتجربة استفادها ولاحركةٍ أحدثها ولاهمامة نفسٍ اضطرب فيها أحال الأشياء لأوقاتها ولأم بين مختلفاتها وغرّز غرائزها وألزمها أشباحها عالماً بها قبل ابتدائها محيطاً بحدودها وانتهائها عارفاً بقرائنها واحنائها... الخ) فالامام«ع» في صدد الظواهر الابداعية، وهو رصدٌ علمي لأصولها، لايكاد التعبير غير المباشر يتخلل الرصد المذكور بقدر ماتتخلله قيم صوتية (قرار وتوازن بين الجُمَل).

الخاطرة ...

تجسّد «الخاطرةُ» ـ في حقل الأدب ـ «إحساساً» مفرداً حال أحد الموضوعات. ونقصد بـ«الاحساس المفرد» مايقابل «الفكر المركّب» فيما يتناول موضوعات ذات طابع تفصيلي يعتمد أدوات الفكر الاستدلالي في صياغة الشكل الفني. وهذا بعكس «الخاطرة» التي تعني مجرّد «احساس» يتّسم بالتأمل السريع لاحدىٰ الظواهر: مع تسليط ضوءٍ فكري «مركّز عليها وحصْرِها في نطاق محدد من التناول.

امّا «هيكل» الخاطرة، فيصاغ وفق عبارة «قصيرة» «مصوّرة» جميلة، أي: ذات انتقاءٍ صوتي (ايقاعي) من حيث تجانس وتآلف: الحرف والمفردة والفقرة، وذات عنصر (تخيّلي) يعتمد الصورة أو المأثور اليومي، تعبيراً عن الإحساس الذي تقوم عليه «الخاطرة». إنها ـ في هذا الصدد ـ لاتختلف عن سائر اشكال التعبير الفنّي من حيث اعتمادها عنصر (الصوت) و(الصورة) و(البناء) أساساً لهيكلها الفنّي، بيد أنّها تتميّز بكونها «إحساساً سريعاً» حول أحد الموضوعات، حيث تستتلي سرعة هذا الاحساس شكلاً فنّاً يقوم علىٰ حجم صغير من التناول، وعبارة قصيرة أو متلاحقة، مفعمة بالتساؤل والاستطلاع أو السرد والعرض المجرّدين لهذا الاحساس أو ذاك .

وأهمية هذا الشكل الفني تتمثّل في كونها تتساوق مع حركة الانسان التي تواجه يوماً أكثر من ظاهرة أمامها عبْر ممارستها أحد الأعمال: فقد يستوقفها حادث اصطدام، أو مرور جنازة، أو مصافحة بين صديقين أو أذان المسجد أو رائحة شواء أو صراخ الباعة، أو مجرد سماعها لنبأ أو مشاهدتها لظاهرة كونيةالخ ... أمثلة هذه «المواجهة» العابرة التي تخطف كلاً منّا يومياً تقترن كما هو واضح، بإحساسٍ عابر، وتتطلب ـ كما هو واضح أيضاً ـ حجماً قصيراً لايتجاوز الأسطر، وشكلاً فنياً متطابقاً مع تموجّات الاحساس الذي تستثيره مثل هذه المواجهة ولايخفىٰ أيضاً ان لظهور الصحافة في العصور الحديثة أثره في حمل الكتّاب

علىٰ ممارسة هذا اللون من الكتابة التي تحتل جانباً صغيراً من (أعمدة) الصحيفة أو المجلة بيد انَّ هذا يشكّل مجرد باعث لانتشارها وليس لكاتبها بعامة . ولذلك، فلايكاد يخلوعصر، من عصور الأدب من أمثلة هذه «الخواطر» التي يمارسها الكتاب قديماً وحديثاً.

المهم، يعنينا ان نعرض بعض «النماذج» التي ألِفَها الأدب التشريعي في هذا الصدد.

ولنقرأ هذه الخاطرة السريعة للامام الحسن«ع» في وصف أخٍ صالحٍ له:

(كان من أعظم الناس في عيني. و كان رأس ماعظمّ به في عيني صغر الدنيا في عينيه. كان لايشتكي ولايتبرم. كان أكثر دهره صامتاً، فاذا قال: بذّ القائلين. كان اذا جالس العلماء علىٰ ان يسمع أحرص منه على ان يقول، واذا غُلب علىٰ الكلام لم يُغلب على السكوت. لايقول مالايفعل ويفعل مالايقول. واذا عرض له أمران لايدري أيّهما أقرب الى ربّه نظر أقربهما الى هواه فخالفه. لايلوم أحداً علىٰ ماقديقع العذر فيه).

انَّ هذه الخاطرة تشمل في واقعها مجموعة (أحاديث) نجدها منتشرةً هنا وهناك ، غير ان ماييزها هو: تطبيق مضمونها الذي يشكل توصيات لسمات اخلاقية معيّنة، خلعها الامام الحسن«ع» علىٰ أحد اخوانه. وقد اكتسبت طابعاً فنياً يميّزها عن مجرد الحديث: نظراً لتركزها حول شخص محدد املاه موقف عابر يتصل بالشخص المذكور، فجاءت «خاطرة» تحوم علىٰ «سمات» لحظها الامام«ع» متوفرة لدىٰ الشخص.

ولعل أول مايلفت انتباهنا من الخاطرة المذكورة هو «واقعيتها» أو «حقيقيتها» التي لاتألف مماثلاً لها في الأدب الأرضي. فالشعراء أو الكتاب (في حقل المراثي أو المدائح -على سبيل المثل) لايكادون يتناولون ميتاً بالرثاء أو حيّاً بالمدح، إلّا وتجد «المبالغة» المقيتة، طابعاً لنتاجهم: فالشمس والقمر والجبل والجو والبر والبحر والشجر تصبح عرضة للكسوف والخسوف والزلزال والاعصار والخسف والجفاف واليبس: نتيجة لموت أحد الأشخاص، أو انَّ كلاً من الظواهر الكونية المذكورة تقف منحسرةً امام عظمة الشخص وسخائه مثلاً... الخ...

الإمام«ع» لم يصُغْ أية حقيقة لدىٰ الشخص المذكور، خارجة عن سماته الموجودة فعلاً لديه،فأشار الى زهده وعدم شكواه وصمته وتسامحه الخ،دون ان يضيف اليها أو ينتقص منها شيئاً. كل مافي الأمر ان اشارته«ع» للسمات المذكورة صيغت وفق لغة (فنية) تتطلّبها الحقيقة ذاتها من حيث انعكاساتها في ذهن الكاتب والمتلقّي، وهذا مايقودنا ولوسريعاً إلى توضيح بعض القيم الفنية للخاطرة المذكورة.

أول مايطالعنا في هذه الخاطرة عنصر (التقابل) الذي يشكّل أحد مكونات (الصورة الفنية)، كما يُطالعنا أحد اشكال الصورة متمثّلاً في «الرمز». ويمكننا ملاحظة هذين العنصرين في الفقرة التالية:

(وكان و رأس ماعظم به فيعيني: صغر الدنيا في عينه).

إنّ أهمية هذه الفقرة تتجسد في انطوائها علىٰ (الصورة الاستمرارية أو المركّبة) أي: تعاقب الصور فيها وتداخلها فيما بينها. فثمة صورة هي (صغر الدنيا في عينه) تقابلها صورة (رأس ماعظم به في عيني)، ونفس (التقابل) بصورتيه «العظمة والصغر» يشكل (صورة) لها استقلاليتها واثارتها الفنية. مضافاً الى ذلك (من حيث البناء الفني لمجموع الصور) أنّ استهلال الخاطرة بالصورة القائلة (كان من أعظم الناس في عيني) يجسّد (تمهيداً) أو موقفاً مُجملاً يتقدم النصُّ بعد ذلك بتفصيله الذي اضطلعت به الصورتان المتقابلتان، أي: إنّ التعليل الفنّي للحقيقة القائلة بأنَّ الأخ المذكور كان من أعظم الناس في عينه، انّما كان ـ في الدرجة الرئيسة ـ لصغر الدنيا في عين الأخ، بكلمة اخرىٰ جاء عنصر (التقابل) جواباً فنيّاً يفصّل «التمهيد» الذي استُهلت به الخاطرة.

ولايخفىٰ مدىٰ انطواء هذا النمط من (بناء الصور) وتداخلها وتواشجها العضوي الذي يُنمّي افكار الخاطرة (من خلال التمهيد وتفصيله)، لايخفى ماهذا النمط العماري من اثارة فنيّة قديجهلها القارئ العابر إلّا ان الناقد الذي يمتلك حسّاً تذوقياً يقدّر خطورة الا ثارة التي يستجيب لها وفاقاً لمنطق البناء المذكور.

واذا ذهبنا نتابع سائر مقاطع الخاطرة لحظنا ان عنصر الصورة المتمثل في (التقابل) يكاد يشكل البطانة أو العصب الفنّي للخاطرة، فهناك (الصمت) يقابله (القول).

[كان اكثر دهره صامتاً، فاذا قال بذّ القائلين].

وهناك (الاستماع) يقابله (القول) أيضاً:

[على ان يسمع أحرص منه علىٰ ان يقول].

وهناك (الفعل) يقابله (القول) أيضاً:

[لايقول مالايفعل، ويفعل مالايقول].

ولانغفل ان «التقابل» الأخير ينطوي على عنصرين من التقابل أحدهما: القول والفعل، والآخر: (لا) و(و) (لايقول ـ ويفعل)، هذا إلى ان «تقابلاً» متكرراً أخذ موقعه العضوي من الخاطرة، متمثلاً في [اذا غُلب علىٰ الكلام لم يُغلب علىٰ السكوت]...

إن هذا الحشد الضخم، المتعاقب ، المتداخل، المتكرر، المتجانس: من (التقابل) بين (القول والفعل) وصياغته وفق منحنيات متعددة من الطرح يشكّل عملاً فنياً ضخماً له قدراته التوصيلية التي لايستكنه قيمتها إلّا مَن خبر طرائق الاستجابة في السلوك البشري وتحديد مواطن الا ثارة منها.

بيد انَّ أهم مايلفت الانتباه في هذا الصدد هو: ان عنصر (التقابل) بشكله المتجانس (الصمت والقول والفعل) ـ حيث انصبّ هيكل الخاطرة علىٰ المفردات الثلاث المذكورة ـ انّما صيغ ببساطة ويسر وسهولة يظن القارئ من خلالها انه حيال مجرد أحاديث عن مجالسة العلماء واختيار الصمت واقتران القول بالعمل الخ لانَّه حيال شكل فنّيّ صيغ وفقاً لسمات خاصة لها أسرارُها في عملية التذوق وتعميق الدلالة التي يستهدفها الامام«ع» من الخاطرة المذكورة.

أخيراً ينبغي ان نعرف أن صياغة الأفكار المذكورة وفقاً لقيم فنية خاصة، إنّما توكّأت علىٰ عنصر (الفن) فلانّ هذا الأخير يساهم في بلورة وتركيز (القيمة الفكرية) للخاطرة، ممّا يعني ان «الافكار» المستهدفة في الخاطرة، ينبغي ان نتمثلها عملياً في سلوكنا اليومي مادام (الفن) مجرد وسيلة لمعرفة الوظيفة العبادية. إذن، لنلخّص «أفكار» الخاطرة، ونعرضها علىٰ واجهة أعمالنا التي نعتزم ممارستها من خلال الوظيفة العبادية.

وهاهي الخاطرة تقول:

١ ـ لتكن الدنيا صغيرةً في عينك.

٢ ـ لاتشك ولا تتبرم.

٣ ـ اختر الصمت على الكلام.

٤ ـ تكلّم بجدية وعلم إذا كان الأمر مستدعياً لذلك.

٥ ـ اذا ضمك مجلس العلم فاحرص على الاستماع لاالكلام.

٦ ـ لم تخسر شيئاً بسبب الصمت، ولكنه قد تخسر شيئاً بسبب الكلام.

٧ ـ كن على العمل أحرص منك على القول.

٨ ـ مارس عملية (تأجيل) لشهواتك.

٩ ـ لا تعاتب أحداً وأنت تجد له موضعاً لامكانية العذر.

ان هذه التوصيات التسع التي تضمنتها «الخاطرة» السريعة حينما نعرضها على اللغة النفسية التي اخترناها الى جانب اللغة الفنية في دراستنا للفن التشريعي، نجدها تتناول

جملة من الحقائق أو لنقل جملة من العمليات النفسية وهي:

١ ـ الزهد.

٢ ـ التسامح.

٣ ـ الصبر.

٤ ـ الصمت.

«فالزاهد» لايُعنىٰ بأية حاجة دنيوية تستتلي التوتر والانشطار نتيجة لعدم اشباع الحاجة المذكورة.

«المتسامح» لايسمح لذاته بأن تُنمى لديها أية نزعة عدوانية، فيربح بذلك توازناً داخلياً ملحوظاً بعكس النزعة الحاقدة التي تقترن بتوتر الأعماق وصراعاتها و«الصابر» يوفر لنفسه التوازن المذكور، بعكس (الجازع) الذي يرشح شخصيته للوقوع في هاوية أكثر من مرض.

امّا «الصامت» فيكفيه انه يدرّب شخصيته علىٰ (وأد الذات)، ولايسمح لها بالتورم والتمركز حول الذات: حيث تمزق احباطات الحياة المختلفة كل تطلعات الذات المريضة، وتساهم في تعميق مرضها.

(الدعاء)

١ ـ السمات العامة:

الدعاء ـ كما نعرف جميعاً ـ يُعدّ نوعاً من الممارسة الوجدانية حيال (الله) «تعالى»... ويفترق عن سائر ألوان التعبير الفنّي بكونه يجسّد «تجربة» داخلية تتواصل مع (الله) مباشرةً... كلّ مافي الأمر ان «التجربة» المذكورة لم تخضع لصياغة «الداعي» بل: للصياغة الشرعية. بكلمة جديدة: المشرّع الاسلامي هو الذي يتكفّل بصياغة «تجربة» الداعي، ويقدّمها له لـ(يتمثّلها) ـ هذا الأخير ـ وكأنها من نتاج ذاته.

من هنا يفترق «الدعاء» عن سائر الفنون التعبيرية الأخرىٰ ، بكونه: «تجربة داخليّة»، لاأنّها (أفكار منقولة) إلىٰ الشخص: كما هو شأن الخطبة والرسالة والخاطرة وغيرها من اشكال الفنّ التي تتكفّل بعملية (نقل) للمواقف بنحو يكون كلّ منّا مجرّد (متلّق) حيالها، في حين ان (الدعاء) يحوّل كلاًّ منّا ـ مضافاً لماتقدم ـ إلى (مُنشي) وجداني في توجّهنا بالكلام الى الله....

ويترتّب علىٰ هذا الفارق بين «الدعاء» وغيره، ان تتمّ صياغته بنحو لا تتجاوز تجربة الشخص: من حيث انفعالاته بالمواقف، سواء أكانت هذه المواقف (فردية) أم (اجتماعية) أم (موضوعية) صرفاً.

والمقصود بالمواقف (الفردية): الحاجات النفسية والحيويّة التي يتطلّع الداعي الىٰ تحقيقها بالنسبة لـ(ذاته). امّا المواقف (الاجتماعية) فيُقصدُ بها دعاء الشخص (للآخرين) وتطلّعه إلىٰ تحقيق اشباع حاجاتهم المختلفة.

ولعله يمكن القول بان (الدعاء) ـ بخلاف سائر الفنون التعبيرية ـ يحقّق (من حيث عمليات التعديل للسلوك) ممارسة مباشرة للتعديل المتّصل بسلوكنا نحو (الآخرين) أو مايُطلق عليه بـ(الغيريّة) أو (الايثار)، حيث (يدرّبنا) ـ كما سنلحظ في النماذج التي

سنقدّمها ـ على ان نُعنىٰ بالآخرين، قبل ان نتجه الى (ذواتنا)، وهذا مايجعل (الدعاء) بمثابة (تطبيق) للمبادئ التي تُطالبنا (السماءُ) بها في نصوص الأدب التشريعي التي تقدّم الحديثُ عنها.

وامّا المواقف (الموضوعية) الصرف، فيُقصد بها: التعامل مع المبادئ بنحوٍ عام ـ بغض النظر عن فائدتها (الذاتية) مثل: التعامل مع حقائق الله أو ظواهره الابداعية اوالتعامل أهل البيت«ع»... وفي الحالات جميعاً لايضمر حجم التعامل «الوجداني» لدىٰ الداعي إلّا من حيث انسلاله من دائرة الحاجات (الفردية)، والتوجه بذلك الى الحاجات (العقلية).

ومن الواضح ـ في حقل العمليات النفسية ـ ان الكائن الآدمي تتوزعه ثلاث حاجات، يحقق كلٌّ منها: إشباعاً لشخصيته، وهي:

١ ـ الحاجات النفسية مثل: التقدير والحبّ ونحوهما، بما في ذلك: محبته للآخرين أيضاً...

٢ ـ الحاجات الحيوية مثل: الطعام،النوم... الخ.

٣ ـ الحاجات العقلية مثل: إستكناه الحقائق وتقويمها، بغضّ النظر عن فائدتها (الذاتية) كما قلنا.

وطبيعياً، ان ينتسب النمط الثالث من الحاجات إلىٰ ماأسميناه بـ(المواقف الموضوعية) المتصلة بالتعامل مع الله، وظواهره الابداعية، والمصطفين من الآدميين...

المهمّ: يظلّ (البُعد الوجداني) هو البطانة العامة لأدب الدعاء بمافي ذلك: النمط (الموضوعي) منه، بصفة ان الداعي (ينفعل) بالحقائق الموضوعية التي يتّجه بالدعاء من خلالها.

وفي ضوء ماتقدم: يمكننا ان نقرّر بوضوح بانّ الصياغة الفنيّة للدعاء تتحدد وفقاً للأسس التي ألمحنا إليها، مضافاً لأدوات الشكل الجمالي (صوت، صورة،بناء، طرافة)...

واذا كانت الأسس المذكورة من الممكن ان تتجسّد في نصٍّ محدّد حيناً، أو أقلّ منها، إلّا أنّ خصائص كلٍّ من (البُعد الوجداني) و(الموضوعي) و(الفنّي) تظلّ عصباً رئيساً، يتسرّب في الأدعية جميعاً: سواء أكانت ذات طابع فردي أم اجتماعي أم عقلي.

ويمكننا ـ علىٰ سبيل المثال ـ ان نأخذ الدعاء التالي: لملاحظة السمات الثلاث التي أشرنا إليها:

[اللّهم انّي اعتذر إليك من مظلوم ظُلِمَ بحضرتي، فلم أنْصُرْه ومن معروفٍ أُسدِيَ اليَّ فلم أشكُرْه ومن مسيءٍ اعتذر اليّ فلم أعذُرْه ومن ذي فاقة سألني، فلم أوثرْه ومن حقّ ذي حقٍّ لزمني لمؤمنٍ فلم اوفّرِه ومن عيب مؤمن ظهر لي، فلم أسترْه ومن كلّ إثمٍ عرضَ لي، فلم أهجرْه أعتذر اليك - إلٰهي - منهنّ ومن نظائرهنّ: اعتذار ندامةٍ يكون واعظاً لمابين يديّ من اشباههن. فصلّ علىٰ محمدٍ وآله واجعل ندامتي علىٰ ماوقعتُ فيه من الزلاّت، وعزمي علىٰ مايعرض لي من السيئآت: توبةً توجب لي محبّتك، يامحبّ التوّابين].

ان هذا النصّ - علىٰ قصره- يتضمّن (البُعد الوجداني) المتمثّل في كلّ من: (الاعتذار) (الندامة) (العزم علىٰ الترك)، ولايخفىٰ ان كلّ واحدة من المفردات الثلاث: يجسّد عمليةً نفسيّة ذات طابع (انفعالي)، فالاعتذار: إفصاحٌ عن حالة داخلية ذات طابع (متوتّر)، و(الندامة): انكسارٌ نفسي يجيء نتيجة لتوتّرات بالغة الحدّة، و(العزم علىٰ الترك): انفعال حادٌ علىٰ (تصميم) شيءٍما...

اذن: (البُعد الوجداني) واضحٌ كلّ الوضوح في هذا النصّ. امّا (البُعد الفنّي) في النص، فيتمثّل في أوضح أدواته في: (القرار الايقاعي) من نحو: انصره، اشكره، اعذره، أوثره،أوفره، أستره، اهجره... كما يتمثّل في (توازن) العبارات هندسياً: من حيث توازن عدد المفردات في كلّ فقرة مع سائر الفقرات المنتهية بالقرار الايقاعي المذكور، وهو امرٌ يلحظه المتلقّي (من حيث جمالية الجرس المذكور) بنحوٍمُدهش دون أدنىٰ شك...

وأخيراً: (البُعد الموضوعي)، متمثلاً في: الصلاة علىٰ محمّد وآله: كما لحظنا ذلك في الفقرات الأخيرة من الدعاء المذكور:

ويُلاحَظ: انّ ماأسميناه بـ(البُعد الموضوعي) يتخلل الأدعية جميعاً من حيث (الآداب) التي يصوغها المشرّع الاسلامي في ممارسة (الدعاء)، وإلّا فان (موضوعية) الدعاء تشكل -كما قلنا- واحداً من أنماط ثلاثة هي (الحاجات الفردية) و(الاجتماعية) و(العقلية) حيث ينتسب(الدعاء الموضوعي) إلى الأخير منها...

ولعل السّرّ الكامن وراء هذه (الآداب) يتمثل في: نقل الداعي من (همومه الذاتية) الى الهموم الموضوعية ليستكمل بذلك: شخصيته ذات الطابع السويّ، وإلّا فان التأكيد علىٰ ماهو (فرديّ) فحسب يظلّ -كما هومعروفٌ في لغة علم النفس المَرَضي- من أبرز معالم الشخصية الشاذّة.. ولذلك يُحاول (الدعاء) -بصفته واحداً من اشكال التعبير الفني الهادف أن يدفع بالشخصية الى (تعديل) سلوكها: من خلال مزج ماهو (ذاتي) بما هو

(موضوعي): كما مرّت الاشارة إليه فيا يتصل بـ(الغيرية)... والأمر نفسه فيا يتصل بموضوعيته من حيث الثناء على الله، والتوجّه نحو ظواهره الابداعية، والتوجه نحو أهل البيت(«ع»)...

من هنا نلحظ ان غالبية نصوص الدعاء، تبدأ بالثناء على الله أو الصلاة على محمد وآله، أو يُختتم الدعاء بها أو بأية عبارة أُخرىٰ تتضمّن احدىٰ صفاته تعالى... أو ان الداعي نفسه -وفقاً للآداب المذكورة- يبدأ استهلال الدعاء أو اختتامه بذلك: في حالة ماإذا أنشأ الدعاء بنفسه...

المهمّ: ان موضوعية الدعاء تظلّ أبرز المعالم في هذا الصدد، حتىٰ ان بعض النصوص تأخذ مبنًى هندسياً قائماً علىٰ (السمة الفنيّة) المذكورة: من خلال عمليات البناء الفكري للنص: في تعدد موضوعاته مثلاً، وتنامي مواقفه، متمثلاً في وصل كلّ موضوعٍ بآخر وتناميه: عن طريق (الحمد) أو (الصلاة)...

ولعل أوضح نموذجٍ في هذا الصدد هو: دعاء مكارم الأخلاق فيا يتضمن عشرين مقطعاً: كلّ واحدٍ منها يتناول موضوعاً محدداً، وكلّ موضوع تنتظمه جملة من المفردات: تُستهلّ بفقرة (اللّهم صلّ علىٰ محمد وآل محمد) تدليلاً علىٰ السمة «الموضوعية» التي أشرنا إليها من جانب، وعلى السمة «الهندسية» التي يتطلّبها الانتقال من موضوع لآخر و وصلها برباط فكريّ يوحّد بين أجزائها من جانبٍ آخر..

ولنقرأ -علىٰ سبيل النموذج- قسماً من النصّ:

[اللّهم صلّ على محمد وآله: وبلّغ بإيماني أكمل الايمان، وبيقيني...

اللّهم صلّ على محمد وآله: واكفني مايشغلني الاهتمام به....

اللّهم صلّ على محمد وآله: ولا ترفعني في الناس درجةً إلّا....

اللّهم صلّ على محمد وآله: ومتّعني بهدًى صالح لاستبدل به...

اللّهم صلّ على محمد وآله: وابدلني من بغضة أهل الشنآن المحبة...

اللّهم صلّ على محمد وآله: واجعل لي يداً علىٰ مَن ظلمني...الخ].

انّ هذا «الدعاء» الذي يشكّل «وثيقة نفسية» من حيث تضمّنه لمبادئ السلوك الصحّي، مصوغٌ وفق عمارة هندسية بالغة الدهشة: بدءاً من مقطعه الأوّل الذي يشكّل (تمهيداً): تفصّله المقاطع الاخرى، مروراً بمقاطعه المتلاحمة عضوياً، وانتهاءاً بمفردات كلّ مقطع منها وتلاحم هذه المفردات فيا بينها أيضاً، وهو أمرٌ لا تسمح به دراستنا الأدبية

السريعة بتناوله مفصّلاً...

المهمّ، أن نشير فحسبُ إلىٰ انَّ فقرة (اللهمّ صلّ على محمد وآل محمد) وُظِفت فنياً بحيث شكّلت نقلةً فنية من (الذات) الى (الموضوع) من جانب، واداةَ وصلٍ وتلاحمٍ بين الموضوعات من جانب آخر..

هذا كلّه: في حالة ماإذا كان الداعي في صدد حاجاته الفرديّة...

امّا إذا كان في صدد المواقف العقلية مثلاً أي: استكناهه لحقائق الله وظواهره الابداعية (أو المواقف الغيرية أيضاً) حينئذٍ فان هذا النمط من التعامل يشكّل نوعاً مستقلاً من أدب الدعاء: له سماته الخاصة التي تميزه عن أنواع الدعاء...

وهذا مانحاول أن نعرض له الآن...

* * *

٢ ـ السمة الموضوعية والفردية:

ان السمة المميّزة للدعاء الموضوعي هي: خلوّ الدعاء من الحاجات الفردية وانصرافه الى الحاجات العقلية الخالصة، متمثلةً في المقولة المعروفة لعليّ«ع» في ذهابه الى انّه«ع» لم يعبد الله طمعاً في الجنة أو هرباً من النار بقدر ماوجده «تعالى» أهلاً لذلك...

طبيعياً، ان يتسم هذا النمط من الدعاء بارفع العمليات النفسية: من حيث نبذها لاية شائبة من الذات، وانَّ ممارسته تُعدّ (تدريباً) علىٰ (الاستواء) في السلوك في أعلى تصوّرٍ له.

ولعلٍ أوضح نماذجه، يتمثل في: «دعاء العشرات» المعروف، وفي نصوصٍ من الصحيفة السجادية وغيرها...

ويمكن تصنيف هذا النمط من الأدعية ـ كما أشرنا ـ إلىٰ مايتصل بصفات الله، وظواهره الابداعية، واصفيائه من الآدميين،... كما يمكن اضافة (المواقف الغيرية) إليه أيضاً مادامت مبتعدة عن دائرة (الذات) أيضاً .. وهذا جميعاً مايمكن ملاحظته في أدعية (الصحيفة السجادية) مثل دعائه«ع» (التحميد لله عزّ وجلّ) و(الصلاة على حملة العرش) و(دعائه لجيرانه وأوليائه) و(أهل البيت«ع»)...

طبيعياً أيضاً ان (الحاجات الفردية) من الممكن ان تتخلّل أمثلة هذه الأدعية، إلّا انّها تظلّ عابرة او ثانوية بالقياس إلى الطابع الموضوعي للدعاء... فلووقفنا على الدعاء الأول

من الصحيفة السجادية للحظنا ان مقاطعه جميعاً تمضي على النحو التالي الذي استُهلّ به الدعاء:

(الحمد لله الأوّل بلاأوّل كان قبله، والآخر بلاآخر يكون بعده، الذي قصرت عن رؤيته أبصار الناظرين، وعجزت عن نعته أوهام الواصفين، ابتدع بقدرته الخلق ابتداعاً، واخترعهم علىٰ مشيته اختراعاً...) ثم تجيء ففرة عابرة في تضاعيف الحمد علىٰ هذا النحو: (حمداً تقرّ به عيوننا اذا برقت الأبصار، وتبيّض به وجوهنا اذا اسودت الابشار، حمداً نُعتق به من أليم نار الله، الى كريم جوار الله...) فهذه الفقرة تفصح عن حاجة (فردية) إلّا انّها ليست متصلة بالحياة الدنيا ومتاعها، بل بحاجات (اخروية) مستهدفةً عبادياً دون أدنىٰ شك...

ومهما يكن: فان السمة الموضوعية للدعاء، يمكن تحديدها في مستويات متنوعة، بعضها: يتصل بماهو (عقليّ صرف)، وبعضها بماهو (أخروي) وبعضها بماهو (غيري): علىٰ تفاوت في ذلك...

امّا السمة (الفردية)، فتتمثل في جملة من الحاجات الرئيسة والثانوية، ممّا لاحاجة الى عرضها، بقدر ماتمسّ الحاجة إلىٰ تحديد (الدعاء) بها: من حيث معطياته النفسية ومساهمته في التفريج عن شدائد الحياة، حتىٰ انّ المُلاحِظ يمكنه أن يستقرئ غالبية الحاجات الفردية ليجد انّ لكلٍّ منها (وثيقة) من الدعاء تتكفل بمعالجة ذلك... وأهميّة «الدعاء» المذكور تتمثل في كونه ـ أي: الدعاء ـ يعدّ طريقة للتفريج عنها من جانب أو تعويضها ـ لاأقلّ ـ بالاشباع العقلي من جانبٍ آخر (وهو أمرٌ عالجناه مفصلاً في دراساتنا النفسية عن (الدعاء) فيا لاحاجة الىٰ اقحامه في دراستنا الأدبية)...

٣ ـ السمات الفنية:

لحظنا في نماذج من نصوص الدعاء، أكثر من سمة فنيّة تتصل بأدوات التعبير مثل (الايقاع) و (البناء الهندسي)... ويمكن القول: بان (الدعاء)، يظل أكثر الاشكال التشريعية احتشاداً بأدوات الفنّ، بخاصة عنصر (الايقاع). ولعلّ السرّ الفنّي وراء ذلك، كامنٌ في طبيعة عنصر (التلاوة) التي يمتازبها الدعاء عن غيره. فالدعاء (يتلى)، لاأنه (يُسمَع) أو (يُقرأ) فحسب، وتبعاً لذلك، فان (التلاوة) تتطلب ايقاعاً يتناسب مع وحداته الصوتية التي تنتظم في (سجع) أو (تجانسٍ)، لاانّه خاضعٌ لايقاع داخليّ فحسب،...

وامّا عنصر (البناء) فيمكننا أن نُدرك أهميته أيضاً، من خلال الطابع النفسي الذي ينتظم الأدعية: لبداهة أن الأدعية انَّما تصاغ من أجل الافصاح عن حاجات الشخصية بطريقة خاصة هي (الانفعالُ) بها،... وحينئذ لابدّ ان تُصاغ وفقاً للعمليات النفسية التي يستثيرها (منبّه) محدّد و(تستجيب) له بنمط خاص ممّا يعني انّها ـ أي: الأدعية ـ تخضع لبناء هندسي: يأخذ العمليات النفسية المذكورة بنظر الاعتبار. ولنأخذ هذا الدعاء مثلاً:

١ ـ إلٰهي إليكَ أشكو نفساً بالسوء أمّارة، والى الخطيئة مبادرة وبمعاصيك مولعة، ولسخطك متعرّضة، تسلك بي مسالك المهالك، وتجعلني عندك أهون هالك، كثيرة العلل، طويلة الأمل، ان مسّها الشرّ تجزع، وان مسّها الخير تمنع، ميّالةً الى اللعب واللهو، مملوءةٌ بالغفلة والسهو، تسرع بي إلىٰ الحوبة وتسوّفني بالتوبة.

٢ ـ إلٰهي: أشكو إليك عدواً يضلّني وشيطاناً يغويني، قد ملأ بالوسواس صدري، وأحاطت هواجسه بقلبي، يعاضد لي الهوىٰ، ويزيّن لي حبّ الدنيا ويحول بيني وبين الطاعة والزلفىٰ.

٣ ـ إلٰهي: إليك أشكو قلباً قاسياً، مع الوسواس متقلّباً، وبالرين والطبع متلبساً، وعيناً عن البكاء من خوفك جامدة، وإلىٰ مايسرّها طامحة.

٤ ـ إلٰهي: لاحول ولاقوة إلّا بقدرتك، ولانجاة لي من مكاره الدنيا إلّا بعصمتك، فأسألك...إلخ].

فهذا النصّ، يتضمّن أربعة مقاطع،كل مقطع منهاموصول بماقبله وبمابعده،... فالمقطع يتحدث عن نفس امّارة بالسوء، بالمعصية، بالخطيئة... نفس هذا المقطع يعرض جانباً من المفردات التي أشار إليها مثل: كثرة العلل والأمل والجزع واللعب والمنع الخ...، أي: صِيغَ بنحوٍ يتلاحم عضوياً بالنسبة إلىٰ النفس التي ألمح إلى كونها امّارة بالسوء، ثم تفصيل الإجمال المذكور بمفردات من السلوك المنتسب إلىٰ ذلك.

٢ ـ امّا المقطع(٢) فقد تحدّث عن (المنبّه) للسلوك المذكور، متمثلاً في: (الشيطان)،... ثم عرض مفردات (التنبيه) متمثلة في: الوسوسة، تزيين الدنيا...الخ حيث فصّل إجمال المنبّه المذكور..

٣ ـ المقطع (٣): يترتّب علىٰ سابقه، وهو: الطبع والرَّين علىٰ الفؤاد: نتيجةً لممارسة المفردات التي عُرِضت في المقطع.

٤ ـ المقطع: يتجه الى (الله) لانقاذ النفس من السوء الذي فصّلت الحديثَ عنه:

المقاطعُ الثلاثة التي أشرنا إليها....

إذن: «التنامي ألعضوي» من الوضوح بمكان ملحوظ في النصّ المتقدم.

***

امّا عنصر (الصورة)، فان استخدامه يضمر حجماً بالقياس إلى (الايقاع) و(البناء): بخاصة الصورة غير المباشرة. بيد ان ذلك لايعني ضمورها في الحالات جميعاً بقدر مايتطلب الموقف النفسي: ذلك.

ان بعض المواقف، تستلزم دلالا تُها : إلحاحاً في اغوار النفس وتشابك حالاتها، حيث لايتاح «للايقاع» الخارجي وحده ان يبرز تشابك الحالات الوجدانية، بقدر مايُتاح لعنصر (الصورة) تحقيق ذلك، بماتنطوي عليه طبيعةُ (الصورة) من ايحاءآت ورموز وكشوف: تبلور التشابك المذكور..

واليك المقطع رقم(٢) من دعاء (العارفين) في الصحيفة السجادية:

[إلٰهي: فاجعلنا من الذين ترسخّت اشجار الشوق إليك في حدائق صدورهم، وأخذت لوعة محبّتك بمجامع قلوبهم. فهم إلىٰ أوكار الأفكار يأوون، وفي رياض القرب والمكاشفة يرتعون، ومن حياض المحبّة بكأس الملاطفة يكرعون، وشرائع المصافاة بردون ... الخ].

هذا المقطع، مجموعة من (الصور) الفنية، تتوالى: واحدةً بعد الاخرىٰ دون أن يتخلّلها تعبيرٌ مباشر.. فالقيم الوجدانية في هذا المقطع تتناول اغوار العلاقة بين الله والعبد من حيث (عمق المعرفة) التي لا تتأتّىٰ عند العامة من الآدميين، ومن حيث (عمق الوجد) الذي لايُتاح بسهولة لدىٰ الغالبية منهم: وهو أمرٌ يتطلّب الركون الى (تعبير مصوَّر) يُشحن بدلالاتٍ ثانوية وايحاءآت شتّىٰ: تتوافق مع تشابك وتجذّر (المعرفة) و(الوجد). لذلك: إتجه النصّ الىٰ رصد علاقات جديدة بين الظواهر وفق تركيبة خاصة، منها: التركيبة الاستعارية المتمثّلة فى : رصد العلاقة بين (اشجار الحدائق) و(اشواق الصدر) من حيث ترسيخها وتغلغلها وتعمّقها داخل النفس، فالشجر بقدر ماتمتدّ جذوره الى باطن الأرض: يأخذ ثباتاً أشدّ، يقابله: الشوق الذي ترسخ امكاناته بقدر مايتكاثر ويتنامىٰ. فهنا لوالتجأ النصّ إلىٰ التعبير المباشر لمازاد على ذلك بقولنا مثلاً (اللهم: اجعل اشواقنا شديدةً نحوك)، لكنّه بارتكانه إلىٰ عنصر (الصورة)، حقّق ظاهرة تغلغل الشوق وشدّته وتناميه: حيث نقل القارئ إلىٰ تجربة الشجر والمزرعة ليوحي إليه كثافة الشوق. وكان من الممكن ان يكتفي

النصّ بمجرد (الشجر) دون أن يضيف إليه (الحدائق) مادام النمّو يتحقق في أية أرض صالحة للزراعة، ولكن بما ان النص لم يستهدف مجرّد تغلغل الشوق في الأعماق ليكتفي بالزرع، وانّما استهدف أيضاً الاشارة إلى المتعة الجمالية التي نشاهدها في (حديقة) تنتظم أشجارها وتتناسق، فتجمع الى عملية (النبت): (التنظيم الجمالي) أيضاً، حينئذٍ فان النصّ يكون: قداستهدف لفت النظر الى مدى الفرح والحبور اللذيْن تنشرهما محبّةُ الله في صدور (العارفين) فيا يتحسّسونها ببالغ الجمال الذي يتلاشى معه: أيُّ امتاعٍ دنيويٍّ عابر...

ولو ذهبنا نتابع سائر (صور) المقطع، للحظنا أمثلة هذه الظاهرة التي انطوت الصورةُ المتقدمةُ عليها، فيا لاحاجة إلى الوقوف عندها.

المهم: أردنا أن نلفت الانتباه على الاسرار الفنية الكامنة وراء حشد بعض الأدعية بعنصر (الصورة)، وضمور ذلك في سائر الأدعية، كما أردنا لفت الانتباه على الاسرار الفنية الكامنة وراء حشد غالبية الأدعية (على الضد في عنصر الصورة) بعنصر «الايقاع» وصلة ذلك بعنصر (التلاوة) الذي يميّز (الدعاء) عن غيره من فنون التشريع الاسلامي، بالنحو الذي فصلنا الحديث عنه.

الزيارة ...

الزيارة: شكلٌ فنيّ يتمثّل في صياغة العواطف البشرية حيال أهل البيت«ع». واذا كان «الدعاء» يتمثل في التوجه بالعواطف إلىٰ الله تعالى، فان «الزيارة» تتمثل في التوجه بالعواطف إلىٰ أهل البيت«ع» من خلال كونهم (شفعاء) أو (وسائل) بين الفرد والله.

وأهمية هذه العواطف لا تتجسّد في مجرد «الشفاعة» بل في التعبير الموضوعي عن محبّة الزائر لأهل البيت«ع» بصفتهم النموذج الأرفع للوظيفة الخلافية حيث اصطفاهم الله ـ دون خلقه ـ لممارسة الوظيفة المذكورة في أرفع صُعُدِها.

مضافاً الى ذلك، فان «الزيارة» تعدّ نمطاً من (الوفاء) لشخصيات أهل البيت«ع»: فالميت العاديّ من البشر طالما يتّجه ذووه وأصدقاؤه وجيرانه ومقدّروه بشكل عام، إلىٰ تجديد ذكرياتهم مع الفقيد: في شتّىٰ المناسبات، بحيث تعدّ قراءة الفاتحة ونحوها تعبيراً عن «الوفاء» حيال الفقيد.

امّا أهل البيت«ع» بصفتهم النموذج العبادي الذي أشرنا إليه، فانَّ (الزيارة) لهم من خلال المشاهد المقدسة أو مطلق «الزيارة» تعدّ تعبيراً خاصاً له تميّزه وتحدده عن سائر الناس بحيث تتناسب «الزيارة» ـبما تنطوي عليه من دلالات سنشير إليها ـ مع الموقع الخلافي الذي يحتلّه أهل البيت«ع».

وتتمثل «موضوعات» الزيارة في جملةٍ من الدلالات: تبدأ ـ عادةً ـ بالثناء على الله، ثم «السلام» علىٰ «المزور»، ثم: التقويم لشخصيّته العبادية، ثم: العرض لبعض الشدائد التي واجهها «المزور»: بخاصة ان كلاً من شخصياتهم«ع» بين مقتول أو مسموم، ثم: اختتام ذلك بالدعاء لنفسه.

نموذج رقم(١):

من زيارة للنبيّ «ص»:

[أشهد انّ لاإله إلّا الله.... وأشهد انّك رسول الله«ص».... وأشهد انك قد بلّغت رسالات ربّك، ونصحت لامتّك وجاهدتَ في سبيل الله... اللهم اعطه الدرجة الرفيعة والوسيلة من الجنة... اللهم انّك قلت: ولوانهم اذ ظلموا أنفسهم جاؤك فاستغفروا الله واستغفر لهم الرسول لوجدوا الله تواباً رحيماً، وانّي أتيت نبيّك تائباً من ذنوبي...].

فالملاحظ في هذا النص انّه ـ كما أشرنا ـ بدأ بالثناء على الله، ثم «المزور»، ثمّ: التقويم لشخصيته، ثم الدعاء له، ثم الدعاء لنفسه.

وأهمية هذا النمط من «الزيارة» انّها تدرّب الشخصية على السلوك السويّ، من حيث شدّها إلى التفكير بوظيفتها العبادية حيال الله وأصفياء عباده، ومن حيث تذكيرها بالمبادئ التي ينبغي ان تلتزم الشخصية الاسلامية بها: خلال (تقويمها) لشخصية «المزور» المتمثل في جهاده في سبيل الله وتأدية وظيفته«ع»، فضلاً عن انّها تستثمر ذلك للتنبيه على سلوك «الزائر» واستخصاره لذنوبه ممّا يحمله على تعديل السلوك، وفضلاً عن ان «الوفاء» نفسه ـ من خلال ممارسة الزيارة ـ يُعد مواصلة للتدريب على السلوك السويّ.

هذا كلّه من حيث الدلالات الفكرية والنفسية لممارسة «الزيارة» امّا من حيث القيم الفنية لـ(الزيارة) بصفتها: شكلاً أدبياً له خصائصه الجمالية: من صورةٍ وايقاع وبناءٍ، فان هذا الشكل لايختلف عن سائر الأجناس الأدبية التي وقفنا عليها في نصوص الفنّ التشريعي من حيث كونه يرتكن إلى أدوات جمالية يخرجها من نطاق التعبير العادي إلى صعيد التعبير الفنّي، وهوماسوّغ لنا أدراجه ضمن دراستنا للأدب التشريعي. ويمكننا ملاحظة البُعد الفنّي لنصوص «الزيارة» في نماذج منها:

نموذج رقم(٢):

من زيارة لعليّ«ع»:

[السلام عليك ياأمين الله... أشهد انك جاهدت في الله حقّ جهاده...

حتى دعاك الله الى جواره:

وقبضك إليه باختياره:

اللهم فاجعل نفسي مطمئنة بقدرك :

راضية بقضائك :

مولعة بذكرك ودعائك :

محبة لصفوة أوليائك :الخ].

فالملاحَظ هنا، انَّ النصّ: ارتكن إلى (الايقاع) في قراري (الراء) و(الهمزة)، كما ان (توازن) الجُمل ساهم في تجلية الايقاع المذكور ممّا يجعل النصّ ليس مجرد تعبير عادي بل يجسّد تعبيراً له جماليته التي ابتعثها «الايقاع» علىٰ النحو المذكور.

وهذا فيما يتصل بعنصر «الايقاع»، امّا فيما يتصل بعنصر «الصورة» فيمكننا ملاحظته في:

نموذج رقم(٣):

من زيارة للحسين«ع»:

[أشهد انَّك كنت نوراً في الأصلاب الشامخة، والارحام المطهّرة، لم تنجّسك الجاهلية بانجاسها، ولم تلبسك من مدلهمّات ثيابها، وأشهد انَّك من دعائم الدين وأركان المؤمنين...]. هذا المقطع من «الزيارة» يتضمّن ـ كما هو بيّنٌ ـ حشداً متتابعاً من (الصور) أي: التعبير غير المباشر بحيث لم يتخللها نثرٌ غير صُوَري، ومنها: صورتا (لم تنجّسك الجاهلية بانجاسها) و(لم تلبسك من مدلهمات ثيابها] فهذه الأخيرة ـ علىٰ سبيل المثال ـ تعتمد أطرافها علىٰ (خبرة مألوفة) هي: المدلهمّة من الثياب، أي: المكثّفة أو شديدة السواد، حيث لم يكتف النص بخلع سمة (السواد) علىٰ الثياب:تعبيراًرمزياً عن مجرد وساخة السلوك الجاهلي: بل تجاوزه الىٰ (السواد المكثّف) أي: شديد السواد، معبّراً بذلك عن أشد أشكال الوساخة الجاهلية. فالنص استطاع بهذا النمط من التركيب الصوري أن يستثير القارئ وينقله الى تجارب الفكر الجاهلي في أشد أشكالها مفارقةً، مبيّناً انَّ الامام الحسين«ع» وُلِدَ نقيّاً لم تعلّق به أية وراثة طارئة من بيئة الجاهليّة التي تسلّلت أو احتفظت بعناصرها في أصلاب كثيرٍ من الأشخاص الذين تمردوا علىٰ قيم الاسلام وأطلقوا لشهواتهم العنان: في ممارسة السلوك العدواني. مضافاً إلى ذلك، فان البناء الهندسي لهذا المقطع من (الصور) المتلاحقة التي بدأت بالحديث عن «الاصلاب الشامخة»، و«الارحام

المطهرة»، ثم وصلها بما لم «ينجّس» بما هو جاهلي، ولم «يُلبس بما هو مدلهمّ» منها، ثم وصلها ـ بعد ذلك ـ بصورتي (الدعائم) و(الأركان)... أقول، ان هذا الحشد من (الصور الفنية) قدصيغ وفق بناء هندسي مُتلاحمٍ متآزرٍ متواشجٍ ينتقل بنموٍّ وتطويرٍ فنيّين: مِن الأرحام، إلى الشياب، مروراً بعدم التلوّث بالمفارقات، بحيث تُستكمل ـ من خلالها ـ «صورة» استمرارية متواصلة الأجزاء: بعضها بالآخر، تماماً كما هو الحال: في بناء العمارة التي تتناسب طوابقها بعضاً مع الآخر.

المهم، ان كلاً من عنصر (الصورة) و(البناء الهندسي) لها في هذا النص، فضلاً عمّا لحظناه من عنصر (الايقاع) في النصّ الأسبق، يدلّنا على ان «الزيارة» ـ بصفتها نمطاً واحداً من أشكال التعبير ـ تظلّ مثل سائر الأجناس الأدبية المأثورة عن «التشريع»، شكلاً تعبيرياً له خصائصه الفنية: على اختلاف عناصرها.

الحديث الفنّي...

نقصد بـ(الحديث الفني): الأحاديث التي تعتمد عنصر «الصورة» بخاصة شكلاً لها (علماً بأنّ عنصر «الايقاع» ينتظم بدوره كثيراً من الأحاديث)، بالقياس الى غالبيّة الأحاديث التي تعتمد التعبير المباشر: شكلاً خارجياً لها.

و«الحديث» هو: مجرد تقريرٍ أو توصيةٍ فقهيّة أو اخلاقيةٍ أو فكريّة، يُتناوَل من خلال كلماتٍ محدودة. إلّا ان الكثير منه يتّجه الى التعبير غير المباشر عن المضمونات التي يستهدف المشرّع توصيلها الى القارئ.

ويُلاحظ ان «العنصر الصوري» الذي ينتظم قسماً من الأحاديث التي نتناولها بالدراسة، يجد مستوياته الثلاثة من التركيب الفنّي، ونعني بها: «الصورة البسيطة»، «الصورة المركّبة»، «الصورة الاستمرارية».

ولنتقدم ببعض النماذج، ونبدأ بـ:

الصورة الاستمرارية:

قال«ع»:

[انّما المرء في الدنيا غرضٌ تنتضل فيه المنايا ونهبٌ تبادره المصائب. ومع كلّ جرعة شرق، وفي كلّ أكلة غصص. ولاينال العبدُ نعمةً إلّا بفراق آخر من أجله، فنحن أعوان المنون، وأنفسنا نصب الحتوف. فمن أين نرجو البقاء، وهذا الليل والنهار لم يرفعا من شيء إلّا أسرعا الكرة في هدم مابنيا، وتفريق ماجمعا].

انّ هذه «الصورة الاستمرارية» حافلة بأشدّ الأطراف اثارة: من حيث تفريعها وتشابكها. انّها تريد ان تقول لنا بأنّ كلاً من «الموت» و«شدائد الحياة» هما نصيب الدنيا، وإلى اننا ـ بذواتنا نحن ـ نساعد الموتَ على تحقيق هدفه حيالنا، لكن كيف ذلك؟

هذا ماتضطلع به «الصورة الاستمرارية» التي تثري تجاربنا وتدفع بنا الى استجابة فاعلة في عملية «التعديل» للسلوك . ويعنينا منها معالجة أطراف الصورة، ممّا نبدأ بتفكيكها أوّلاً:

المرْ في هذه الدنيا مثل (الهدف) الذي تتجه المنايا الى اصابته. هذا من حيث الموت.

وحتّىٰ من حيث (الحياة) ذاتها، فان المرء فيها فريسة للشدائد، فما ان يُتناول جرعةً من الماء حتّىٰ يغصّ بها فمه، ومايتناول طعاماً إلّا غصّ به (الماء والطعام هنا «رمزان» للذائد الحياة، بصفة انَّ التغذية منحصرة بها) ممّا يعني ان النصّ يريد ان يقول لنا: «انّ اللذائذ مشفوعة بالشدائد».

والآن: اذا كانت الحياة مرشحة للانطفاء، واللذائذ مشفوعة بالشدائد!! حينئذٍ: كيف يتحرك الانسان حيالها؟ انطفاء كلٍّ من الحياة واللذائذ: يسير جنباً الى جنب مع استمراريتها أيضاً، اذ لايتاح للانسان ان يظفر بنعمة إلّا ويفارق أُخرىٰ، ولايستقبل يوماً من عمره إلّا بفراق آخر من أجله.

ولنقف مليّاً عند هذه (المعادلة) المدهشة التي يتغافلها الانسان. اننا بقدر مانفرح بمرور يومٍ جديدٍ علينا: ينبغي أن نحزن علىٰ اليوم السابق عليه أيضاً، لأنَّ مضيّ (السابق) مؤشرٌ الىٰ (نقصٍ) من العمر.. إذن: نحن أعوان «الموت» عبْر فرحنا باستقبال اليوم الجديد. واذن ـ أيضاً ـ فيم التفكير باستمرارية الحياة!!

انَّ أدنىٰ تأمل لهذه الصورة الاستمرارية، كاف بان يغيّر استجابة الانسان وينقله من ظاهرة تغافله عن (الحياة) الى الوعي الحادّ بها.

والمهم انَّ الصورة الفنيّة ـ علىٰ النحو الذي حلّلناه ـ ساهمت من خلال الاستعارات والرموز المختلفة ـ بتعميق الدلالة المتنوعة التي استهدفها الحديث في هذا الصدد، وهو أمرٌ لم يتح للتعبير ـ اذا كان مباشراً أن يتوفّر عليه بهذا النحو من الاثارة التي لحظناها في الصورة الفنيّة التي قدّمها «ع».

الصورة المركّبة:

قال «ع»:

[مثل الدنيا مثل ماء البحر: كلما شرب منه العطشان ازداد عطشاً حتىٰ يقتله].

انَّ هذه الصورة المركبة من عمليتين (الدنيا وماء البحر) و(الشرب والقتل) تجسّد

بوضوح هدف مثلِ هذه الأداة الفنيّة بدلاً من التعبير المباشر.

فبدلاً من ان تقول التوصية: انَّ الدنيا تجر صاحبها الىٰ «الاحباط» بدلاً من «الاشباع»،... أقول بدلاً من ان يتمّ تقرير هذه الحقيقة بلغة عادية لاتحمل القارئ علىٰ مزيدٍ من الاستثارة والتأمّل، تتجه الى عنصر «الصورة» بغية حمل القارئ علىٰ التنبّه لدقائق السلوك وتفصيلاته التي تفضى ـ من خلال الطموح الدنيوي ـ إلى حرمان الشخصية في نهاية المطاف من تحقيق اشباعه. فاذا كان (الهدف) من وراء اللهاث نحو الحياة هو «الاشباع»، حينئذٍ فان (عدم الاشباع) هو الذي سيتوّج سلوك الشخصية، أي: علىٰ العكس تماماً من هدفها. وهذه الحقيقة لايتاح لها انّ تتبلور بهذا النحو من الوضوح إلّا من خلال (صورة) أو تقديم (مثل) أو (تشبيه) بين الطموح الدنيوي وبين نتائجه، فكان (المثل) هو:

أولاً: تقديم ظاهرة حسّيّة مألوفة في حقل التجربة اليومية، وهي: «ماء البحر».

ثم: تقديم ممارسة مألوفة أيضاً هي: الشرب.

ثم: استخلاص ظاهرة جديدة لم تذكرها الصورة وهي: ملوحة الماء ثم: استخلاص الظاهرة المطلوبة من الصورة بشكل عام وهي: ازدياد العطش:

ثم: استكمال الظاهرة المذكورة وهي: القتل.

إذن: نحن امام خمسة عناصر من (الأطراف) التي تنتظم الصورة المتقدمة: حيث اختُزِل البعضُ منها (الملوحة) واستُخلِص منها أكثر من نتيجة «ازدياد العطش، القتل»، فضلاً عن الاستخلاص العام الذي أدركه القارئ بوضوح: حينا عرف بأنّ اللهاث وراء الحياة الدنيا يؤدي إلى حرمان الشخصية من الامتاع الذي تنشده.

* * *

ويمكننا ملاحظة الكثير من نصوص الحديث التي تتضمّن (الصورة المركبة) فيما تتميز عن «الصورة الاستمرارية» و«الصورة المفردة» بانها تتناول ظاهرة سريعة وليس (موقفاً) يتطلب بعض التفصيل الذي يلحظه في الصورة الاستمرارية كما انّها تتميز عن (الصورة المفردة) التي سنتحدث عنها بكون هذه الأخيرة مجرد: تركيبٍ لظاهرة مفردة تتسم بالبساطة ولا تتطلب أدنىٰ تفصيل. بينا نجد (الصورة المركبة) تقف وسطاً بين نمطي الصورتين (الاستمرارية والمفردة) بحيث تأخذ قسطاً من التفصيل لا التفصيل الكامل، كما لا تكتفي بمجرد التركيب العابر.

ولعل غالبية (الامثال) التي نلحظها في «الحديث» أي: الصور التي تعتمد أداة الشبه (مثل)، تظلّ منتسبةً إلى الصورة المركّبة، واليك نماذج من (الامثال) التي صاغها النبيّ «ص» في هذا الصدد.

[مَثل أهل بيتي مثل سفينة نوحٍ: من ركب فيها نجىٰ، ومن تخلّف عنها غرق] [مثل القلب مثل ريشةٍ بأرضٍ تقلّبها الرياح] [مثل المؤمن كمثل العطار: ان جالسته نفعك، وان مشيته نفعك، وإن شاركته نفعك].

فالمُلاحظ في (الامثال) المتقدمة: ان (التفصيل) يأخذ مساحة محددة هي: الركوب والنجاة، والتخلف والغرق (في الصورة الاولىٰ)، والريشة وقد قلّبتها الرياح (في الصورة الثانية)، ونفع «العطر» في المجالسة والمشي والمشاركة.

ومن الممكن ان تتضمن (الأمثال) صوراً استمرارية متداخلة: كما ورد عن النبيّ «ص» أيضاً، إلّا انَّ ذلك نادرٌ بالقياس الى (المثل) الذي يتناول عادةً صورة مركبة من طرفين متداخلين علىٰ النحو الذي لحظناه.

الصورة المفردة:

وهذا النمط من التركيب يشكّل الصورة المعروفة التي طالما نواجهها في غالبية «الاحاديث» التي تتناول ظاهرة سريعة تتصل بسلوكٍ مفرد أي بسمة أخلاقية أو عبادية بشكل عام، حيث لايتطلب الموقف أكثر من (تقريب) السمة أو السلوك بصورة حيّة تعمق من دلالتها لدىٰ القارئ.

واليك بعض النماذج:

قال الامام عليّ [القناعة مالٌ لاينفد].

وقال الامام العسكري [الغضب مفتاح كلّ شر].

وقال الإمام الهادي [الدنيا سوق ربح فيها قوم وخسر آخرون].

فالملاحظ في هذه «الصور» انّها تتناول (تركيباً مفرداً) هو: المال الذي لاينفد، والمفتاح للشرّ، والربح أو الخسار في السوق... وقد ساهمت هذه الصور بتعميق الدلالة التي يستهدفها الأئمة«ع»، فالقناعة وهي سمة نفسية يتطلب توضيحها شرحاً مفصّلاً يضطلع به عالم النفس أو عالم الأخلاق ليدلّل من خلال ذلك علىٰ أهمية القناعة وانعكاساتها علىٰ سلوك الشخصية من حيث تطلّعاتها إلى اشباع الحاجات: بينا اكتفىٰ الامام عليّ«ع»

بتركيب (صورة) هي: المال الذي لاينفد، فترك القارئ يستخلص بنفسه أهمية القناعة بمجرد استحضاره لظاهرة المال الذي لاينفد: حيث يتوفّر لديه بان المال الذي لاحدود له: يحقق أعلىٰ مستويات الاشباع، وهذا يعني ان القناعة تحقق المستويات المذكورة من الاشباع.

وإذن: بهذا النمط من التركيب الصوري: امكن للامام«ع» أن يحدد مفهوم القناعة دون الركون إلى الملاحظات والتحليلات النفسية التي يتطلبها مثل هذا المفهوم.

والأمر ذاته حينا نتجه إلى الصورتين اللتين قدّمهما الامامان (الهادي«ع») والعسكري«ع» في ملاحظتهما للدنيا وللغضب، فالدنيا وطريقة التعامل معها تتطلّب شرحاً مفصّلاً بدوره، إلّا انّ الامام الهادي«ع» اختزل كل ذلك من خلال صورة (السوق) التي تدرّ الربح أو الخسار بقدر مايستخدمه التاجرمن ذكاءٍ اجتماعي في تصرفاته. و«الغضب» وهو سمة نفسية ذات انعكاسات متنوعة على السلوك : طالما تصاحبه انفعالات جسمية: يعرض علماء النفس لآثارها تفصيلاً، كما يعرضون لانعكاساتها النفسية: من توتّر وصراع ومالإليهما، فيما اختزل الامام العسكري«ع» كلّ ذلك، وأوضحه من خلال صورة (المفتاح) الذي يجعل أبواب الشرّ بكلّ مستوياتها مفتوحة حيال الغاضب، بحيث يستخلص القارئ كلّ الشرور الجسمية والنفسية التي يمكن أن تترتّب علىٰ ظاهرة «الغضب».

***

المحتويات

منشوراتنا

١ ـ الاسلام وعلم النفس	الدكتور محمود البستاني
٢ ـ الاسلام والفن	الدكتور محمود البستاني
٣ ـ الاسلام ومتطلبات العصر	الشهيد مرتضى مطهري
٤ ـ الاعتماد في واحب الاعتقاد	السيوري
٥ ـ محاسبة النفس «محقق»	ابن طاووس
٦ ـ شهداء الاسلام	الدكتور ابراهيم آميتي
٧ ـ الاربعين	